PN
2654
P4

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00355648 7

Das deutsche Nationaltheater

Fünf Vorträge, gehalten im Februar und März 1917
im Freien deutschen Hochstift zu Frankfurt a. M.

von

Prof. Dr. J. Petersen

Mit 44 Abbildungen im Text
und auf 8 Tafeln

Nur an Studierende verleihbar.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1919

Zeitschrift für den deutschen Unterricht: 14. Ergänzungsheft

LIBRARY
SEP 27 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

PN
2654
P4

Lehrbücher-Leihamt
des
Asta
Universität Heidelberg.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

Friedrich Panzer

in Freundschaft und Verehrung

zugeeignet

Verzeichnis der Abbildungen.

1. Donaueschinger Bühnenplan . . . . . S. 8
2. Grablegung von Vogtherr, aus einer Grüningerschen Bibel vom Jahre 1527 S. 9
3. Fälschliche Rekonstruktion der Mysterienbühne nach Devrient . . . . S. 10
4. Martyrium der heiligen Apollonia nach einer Miniatur von Jean Fouquet S. 11
5. Bühnenbild des Passionsspiels von Valenciennes . . . . . Tafel 1
6. Mostaert, Passionsaufführung auf dem Marktplatz von Antwerpen . Tafel 1
7. Bühnenplan des Luzerner Osterspiels von 1583. Erster Tag . . . S. 12
8. " " " " " " Zweiter Tag . . . S. 13
9. Hans Memling, Die sieben Schmerzen Mariä . . . . . Tafel 2
10 Einzug Christi im Oberammergauer Passionsspiel von 1910 . . . . Tafel 2
11. Holzschnitt aus Joh. Rassers „Spil von Kindererzucht" . . . . . S. 22
12. Niederländische Dorfkirmes von Peter Balten . . . . . Tafel 2
13. Lyoner Terenz . . . . . S. 23
14. Theater der Rederijker in Gent (1539) . . . . . S. 27
15. Theater der Rederijker in Antwerpen (1561) . . . . . S. 27
16. Das Schwantheater in London . . . . . S. 28
17. Geschlossenes Winkertheater in einem englischen Wirtshaus . . . . S. 29
18 u. 19. Rekonstruktion des Fortuna-Theaters in London . . . . . S. 30
20. Das Amsterdamer Theater von Jak. van Kampen . . . . . Tafel 3
21. Ulmer Eunuchus . . . . . S. 35
22. Theaterplan Serlios . . . . . S. 38
23. Grundriß des Theatro Olimpico in Vicenza . . . . . S. 40
24. Mittelbogen des Theatro Olimpico . . . . . Tafel 3
25. Telaribühne nach Jos. Furttenbach . . . . . S. 41
26. Bogen aus der Dekoration zu Titus von Fuentes . . . . . Tafel 4
27. Hintergrund der Dekoration zu Titus von Fuentes . . . . . Tafel 5
28. Kupferstich von Radl nach der Frankfurter Aufführung von Mozarts Titus (1800) . . . . . Tafel 4
29. Corneilles Polyeucte in spanischer Tracht . . . . . Tafel 6
30. Madame Dumesnil als Athalie . . . . . Tafel 6
31. L. G. Brückner als Götz von Berlichingen . . . . . Tafel 6
32. Mad. Brandes als Ariadne . . . . . Tafel 6
33. Das Hamburger Nationaltheater . . . . . Tafel 7
34. Das alte Hofburgtheater . . . . . S. 63
35. Die Mausefalle nach einem Stich von Chodowiecki (Hamletaufführung von 1778, Brockmann als Hamlet) . . . . . Tafel 5
36 u. 37. Dekorationsentwürfe Schinkels für Schillers Jungfrau v. Orleans Tafel 7
38. Das Schauspielhaus in Berlin . . . . . S. 73
39—43. Fünf Darsteller des Wallenstein (Opitz. Fleck. Iffland. Anschütz. Eßlair) . . . . . Tafel 8
44. Zuschauerraum des Bayreuther Festspielhauses . . . . . S. 82

Vorwort.

Über der Ausarbeitung und Drucklegung dieser Vorträge ist mehr als ein Jahr dahingegangen. Die spärlichen Stichworte, die ich wie ein Stück Heimatscholle im Tornister mit ins Feld nahm, konnten nur unter mancherlei Hemmnissen im Schatten der Kathedrale von Laon, in der Herbstlandschaft bei Verdun und schließlich beim Kaminfeuer des Antwerpener Winterquartiers zur druckfertigen Handschrift anschwellen. Unter den widerstrebenden Eindrücken war die Einheitlichkeit der Arbeit nur zu behaupten, indem im Gedankengang und einzelnen Ausdruck, soweit es die Erinnerung ermöglichte, an der ursprünglichen Vortragsform festgehalten wurde. Ich ließ die Säkularbeziehungen des Jahres 1917 unverändert und verzichtete auch auf die Berichtigung von Einzelheiten, die inzwischen durch die Ereignisse überholt sind. Daß bei späteren Reinhardtschen Auslandsgastspielen die deutsche Dichtung nicht ganz ausgeschaltet wurde (vgl. S. 2), ändert nichts an der Geltung der eigentlichen Darstellung. Das Thema selbst hat durch die wachsende Theaterkulturbewegung in der Zwischenzeit eher noch an Bedeutung gewonnen, und der Name „Deutsches Nationaltheater" ist für die Gegenwart wieder aktuell geworden, insofern er durch geschäftlichen Großbetrieb mißbraucht zu werden droht. Um so mehr kommt es darauf an, die Bedeutung der Idee ungetrübt im Auge zu behalten.

Der Schwerpunkt liegt für mich indessen nicht so sehr in der Nutzanwendung auf die Gegenwart, als in der geschichtlichen Darstellung, die auf einem Material beruht, das sehr viel breitere Ausführung gestattet hätte. Indessen habe ich zu eigener Befriedigung den Reiz knapper Zusammenfassung und Herausarbeitung der Grundzüge kennen gelernt, und wenn ich etwas beklage, so ist es nicht die selbstgezogene Beschränkung, sondern die Unmöglichkeit, fern von der heimischen Arbeitsstätte alle Daten und Zitate nochmals sorgfältig nachzuprüfen. Für Beihilfe durch Beantwortung zahlreicher Anfragen danke ich Herrn cand. phil. C. Viëtor in Frankfurt a. M. Für die Unterstützung in der durch den Krieg gleichfalls erschwerten Beschaffung des Abbildungsmaterials bin ich der Verlagsbuchhandlung zu Dank verpflichtet.

Antwerpen im Mai 1918. J. P.

Durch Herstellungsschwierigkeiten verzögert, erscheinen die Vorträge erst zwei Jahre, nachdem sie gehalten wurden. Die Hoffnungen, von denen die Ausführungen getragen waren, sind zusammengebrochen; die geschichtlichen Verhältnisse sind uns nähergebracht, da wir um mehr als ein Jahrhundert zurückgeworfen wurden. Ein Wunsch früherer Zeiten scheint sich jetzt zu erfüllen, da die Hoftheater dem deutschen Volke zugefallen sind. Möge dieses neue Nationaltheater den großen Aufgaben der Wiederaufrichtung und Erziehung gerecht werden.

Frankfurt a. M., Februar 1919. J. P.

Inhalt.

Seite

I. **Geistliches Theater** . . . . . 3—17

Kirchlicher Ursprung des Theaters S. 3. Entwicklung der Liturgie zum Drama S. 4. Unterschied des christlichen Kultdramas von dem antiken S. 5. Eindringen der deutschen Sprache S. 5. Komische Episoden. Anwachsen des Stoffes S. 6. Mehrtägige Dauer der Spiele S. 7. Probleme der Inszenierung: Wagenspiele und Simultanbühne S. 7f. Devrients Mysterienbühne, der Donaueschinger und Luzerner Bühnenplan S. 8—14. Veräußerlichung S. 14f. Verhältnis der bildenden Kunst zum Theater S. 15f. Nachleben des geistlichen Volksschauspiels: Oberammergau S. 16f.

II. **Volkstheater** . . . . . 17—34

Verhältnis von Drama und Theater S. 17f. Älteste theatralische Kultformen S. 19f. Fastnachtzug und Fastnachtspiele S. 20f. Die Bühne des weltlichen Volksdramas S. 22. Schultheater S. 23f. Meistersingerbühne S. 25f. Theater der Rederijkers in den Niederlanden S. 27f. Shakespeares Bühne S. 29—31. Englische Komödianten in Deutschland S. 31f. Deutsche Wandertruppen S. 33f.

III. **Hoftheater** . . . . . 34—49

Festspiele der Renaissance S. 34f. Mythologische Zwischenspiele bei den Aufführungen antiker Lustspiele S. 36f. Ursprung der Oper S. 37. Theaterbau der Renaissance S. 38—40. Telari und Kulissen S. 40f. Zuschauerraum S. 42f. Jesuitenbühne in Deutschland S. 43f. Deutsche Opernhäuser S. 44f. Dekorationsmalerei: Galli-Bibiena, Servandoni, Fuentes S. 45—47. Goethe und Schiller in ihrem Verhältnis zur Oper S. 47—49.

IV. **Nationaltheater** . . . . . 49—82

Einheitsbestrebungen der deutschen Bühne S. 40—51. Aufklärung und Neuhumanismus als Wurzeln der Idee vom Nationaltheater S. 51—53. Die heroische Richtung: Gottsched und der französische Klassizismus S. 54—56. Die Neubersche Truppe S. 57. Joh. Friedr. Schönemann S. 57f. Die bürgerliche Richtung: Ackermannsche Truppe S. 59. Ekhof S. 60. Lessing S. 60f. Hamburger Entreprise S. 62. Nationaltheater in Wien und Mannheim S. 63. Friedr. Ludwig Schröders Hamburger Direktion: Einbürgerung Shakespeares S. 64f. Beginnendes Virtuosentum S. 65f. Dalbergs Mannheimer Ausschuß S. 66f. Iffland in Berlin S. 68. Goethes Weimarer Theaterleitung S. 69—71. Das Berliner Nationaltheater S. 71f.

V. **Festspieltheater** . . . . . 72—98

Berliner Schauspielhaus S. 72—74. Ludwig Tieck S. 74ff. Klingemann und Immermann als Fortsetzer Goethes S. 76f. Heinr. Laube in Wien S. 78. Franz von Dingelstedt S. 79—81. Richard Wagner in Bayreuth S. 81—85. Herzog Georg von Meiningen S. 86—88. Die freie Bühne in Berlin S. 88. Naturalistische Schauspielkunst S. 89. Otto Brahm S. 89f. Max Reinhardt S. 90—92. Virtuosentum der Regie S. 92f. Übersättigung S. 93—95. Der Festspielgedanke S. 95—98.

Literaturangaben . . . . . 99—105

In das Frühjahr 1917 fällt ein Erinnerungstag, der geteilte Gefühle weckt. Am 13. April 1817 fand Goethes Weimarer Bühnenleitung ihren Abschluß unter Umständen, die kein Ehrenblatt in der Geschichte des deutschen Theaters bedeuten. Dem Dichter des Faust gelang es nicht, einen dressierten Pudel zu beschwören, und die Beantwortung seiner Kabinettsfrage schien zu erweisen, das deutsche Theater sei auf den Hund gekommen. Aber wer könnte behaupten, die Tätigkeit, die mit diesem tragikomischen Ereignis endete, sei umsonst gewesen! Selbst wenn von ihrem Ertrag heute nichts mehr lebendig sein sollte — die Tatsache, daß ein Goethe es für keine Kraftverschwendung hielt, sich für mehr als ein Vierteljahrhundert in den Dienst der Bühne zu stellen, gibt dem deutschen Theater für alle Zeiten Weihe und Heiligung.

Einer der verantwortlichsten Momente in Goethes Theaterleitung lag im Jahre 1806. Es war am 13. Oktober. Zwei Armeen standen sich auf den Höhen bei Jena gegenüber; das Schlachtfeld lag so nahe, daß die Stadt Weimar von verirrten Granaten bedroht war. Und während die ganze Stadt in zitternder Spannung der Entscheidung über Deutschlands Freiheit entgegensieht, läßt Goethe Theater spielen — am Vorabend der Schlacht bei Jena. Selbst den Schauspielern widerstrebt es, und eine Sängerin kommt zu dem Geistlichen gelaufen: „Betstunde sollte man halten, und wir müssen Komödie spielen!"

Mit Unrecht würde man in Goethes Verhalten ein Zeugnis seiner Gleichgültigkeit gegen politische Weltereignisse erblicken. Nur mit Selbstüberwindung kann sich seine überlegene Besonnenheit zu diesem Beruhigungsmittel gegen drohende Panik entschlossen haben. Das Schauspiel des nächsten Abends war Brand und Plünderung. Aber wenige Wochen danach, kaum daß die Kriegswoge über das Thüringer Land hinweggeflutet war, öffneten sich die Pforten des Musentempels von neuem, und das Publikum war dankbar für dies Zeichen einer Rückkehr des öffentlichen Lebens in seine geregelten Bahnen.

Die Gegenwart gibt dem Theaterleiter Goethe recht. Bei Ausbruch des gegenwärtigen Krieges stand Deutschland vor der ähnlichen Frage, ob es sein Theater als eitle Vergnügung oder als Stätte ernster Erhebung betrachten solle. Unsere Entscheidung konnte im großen nicht anders ausfallen als die Goethes. Die Weiterführung des Theaterbetriebes im Kriege bloß als wirtschaftliche Rücksichtnahme rechtfertigen zu wollen, wäre eine traurige Verkennung seiner hohen Aufgaben. Keine andere Kunst ist in solchem Maße befähigt, zum ganzen Volke zu sprechen, die Masse mit großen Ideen zu durch-

dringen und zur Einheit zusammenzuschließen. Das Theater muß sich deshalb gerade im Kriege als notwendigste Erziehungsanstalt des nationalen Gedankens bewähren.

Diese hohe Auffassung geht auf die Zeit Goethes zurück. Hatte Lessing als Hamburger Dramaturg noch resigniert von dem gutherzigen Einfall gesprochen, den Deutschen ein Nationaltheater zu geben, da sie doch keine Nation seien, so hat bereits der junge Schiller mit der ganzen Energie seines ethischen Imperativs diesen Satz umgekehrt und dem werdenden Nationaltheater ein großes Ziel gesetzt: wenn wir es erlebten, ein Nationaltheater zu haben, dann würden wir eine Nation. Diese Sendung stellt das Theater, das mehr als alle anderen Künste in seinen Ausdrucksmitteln völkisch bedingt ist, in den Dienst der nationalen Idee; sein Werdegang ist verschlungen in die Entwicklung der deutschen Nationalkultur; sein Wirken ist das eines Rades, das treibend getrieben wird und unsichtbare Kraft in gewaltige Wirkung umsetzt. Der Kampf für das Bestehen der deutschen Kultur verteidigt auch die deutsche Bühne; eine Bühne aber, die als lebendiger Ausdruck der Eigenkultur dem Namen Nationaltheater Ehre macht, gehört zu den wirkungsvollsten Mitstreitern in diesem Kampfe.

Wieweit unser gegenwärtiges Kriegstheater seinen Beruf im einzelnen erfüllt, ist hier nicht zu besprechen. Eines sei anerkannt: das deutsche Theater hat nicht nur den Daheimgebliebenen das Gefühl unbeirrter Stärke und Sicherheit gegeben; es hat den deutschen Kriegern auf feindlichem Boden den lebenden Zusammenhang mit dem heimischen Geistesleben erhalten; es hat auch im Auslande von deutscher Kunst Zeugnis abgelegt; ja, es hat sich beinahe als das einzige Mittel erwiesen, auf die Stimmung der abseits vom Kampfe stehenden Völker Eindruck zu machen. Freilich: was in Bern, in Christiania, im Haag zur Geltung kam, war deutsche Kunst in der Darbietung, nicht im Dargebotenen. Es soll ein Zufall gewesen sein, daß neben Aischylos, Shakespeare und Strindberg kein deutscher Dichter in der deutschen Schweiz zu Worte kam. Daß ein solcher Zufall überhaupt möglich war, gibt zu denken. Sollte es mit dem deutschen Nationaltheater vielleicht doch nicht seine volle Richtigkeit haben?

Erkenntnisse von Unzulänglichkeiten sind Gebote, zur Besserung Hand anzulegen. Haben wir heute noch nicht das vollkommene deutsche Nationaltheater, so ist es eine Aufgabe der Zukunft, dafür zu sorgen, daß der unvollendete Bau nicht als ehrwürdige Ruine verfällt. Auch der Historiker, der Plan und Baugeschichte kennt und sowohl die Tragfähigkeit der Fundamente als die Hindernisse, die der Vollendung entgegenwirkten, beurteilen kann, darf bei Weiterführung und Ausbau ein Wort mitreden.

I. Geistliches Theater.

Ein grundlegendes Ergebnis vergleichender Theatergeschichte ist die Einsicht, daß alles Theater seinen Ursprung im religiösen Kult hat. Der Gottesdienst verleiht dem natürlichen Spieltrieb die Weihe der Kunst. Theater und Kirche, so feindlich sie sich oft gegenüberstanden, sind keine unvereinbaren Gegensätze, sondern hängen in ihrem Ursprung zusammen und streben auch nach ihrer Trennung schließlich einander wieder zu. Aller Gottesdienst drängt zur theatralischen Versinnlichung; das dem religiösen Kult entwachsene Theater aber mündet mit seinen höchsten Aufgaben wieder in Gottesdienst ein.

Zwei Bühnenwerke des 19. Jahrhunderts, die als letzte Vermächtnisse das Lebenswerk ihrer Verfasser krönen, stützen diesen Satz: Goethes Faust und Wagners Parsifal. Wenn die vom Erdenrest erlöste Seele des strebenden Menschen zum christlichen Himmel aufsteigt, wenn die Taube des heiligen Geistes zum Gralstempel herabschwebt, fällt der Bühne die Aufgabe zu, die höchsten Sinnbilder des Glaubens an den Unsichtbaren sichtbar zu machen und die Symbolik des kirchlichen Gottesdienstes mit allen ihren Mitteln zu übertrumpfen.

Ähnliche Himmelsklänge wie am Ausgang der Faustdichtung ertönen schon einmal am Eingang ihres ersten Teiles, als Osterglockenklang und heilige Lieder aus der benachbarten Kirche herüberdringen und den Lebensmüden zum Kindheitsglauben zurückrufen. Die Chöre der Frauen und der Jünger, die am leeren Grabe ihr Leid klagen, übertönt der Jubel der Engelsbotschaft: „Christ ist erstanden." Es sind die Gesänge der liturgischen Osterfeier bei der Frühmesse. Goethe hat unter dem Eindruck des Oratoriums von Graun, das am zweiten Osterfeiertag 1798 in Weimar aufgeführt wurde, unbewußt ein Motiv aufgenommen, das den Ursprung des mittelalterlichen Theaters darstellt. Seine Weltdichtung umschließt somit die ganze Entfaltungsmöglichkeit der christlichen Bühne vom Anfang bis zum Gipfel. Der Anfang des mittelalterlichen Theaters ist oratorienhaft; auch die Tragödie des Nordens mußte, wie die antike, aus dem Geiste der Musik geboren werden.

Wie wird aus dem Oratorium ein Drama? Die Transsubstantiation vollzieht sich in dem Augenblick, da die Sänger durch Kostüm, Maske und Bewegung vor einem bestimmten Hintergrund ihre Rolle zu verkörpern beginnen. Bei der Osterliturgie tritt dieser Zeitpunkt im 10. Jahrhundert ein. Die Tropensammlung des Mönches Tutilo von St. Gallen ist die älteste, die aus dem Markusevangelium in die Frühmesse des Ostermorgens den oratorienhaften Wechselgesang der drei Marien und des Engels am Grabe aufgenommen hat, der nun durch Verbindung mit der Karfreitagszeremonie der Kreuzesbestattung zum dramatischen und theatralischen Motiv wird. Wenn in der Osternacht das Kreuz weggenommen wurde und das umhüllende Linnen liegen blieb an der Stelle, an der am Karfreitag das Kreuz nach feierlichem Umzug nieder-

gelegt worden war, so war die erste szenische Andeutung des heiligen Grabes gegeben. Wenn in einer englischen Gottesdienstordnung des 10. Jahrhunderts sich die Vorschrift findet, daß ein Klosterbruder, in eine Alba gekleidet, mit einem Palmenzweige sich beim Grabe niederlassen solle, während sich drei andere in Kapuzenmänteln mit Weihrauchfässern suchend dem Grabe näherten, so regen sich die ersten Keime von Kostüm und mimischer Bewegung. Wenn die drei Marien beim Anstimmen des „Surrexit Deus" das Tuch ausbreiten, um anzudeuten, daß das Grab leer sei, so gelangt die Steigerung der Handlung zu sinnfälligem Ausdruck.

Durch Hinzunahme anderer Geschehnisse des Ostermorgens erfährt die dramatische Osterfeier eine Erweiterung: der im Johannesevangelium berichtete Gang der Apostel Petrus und Johannes zum Grabe führt zu einem ähnlichen Zwiegesang mit dem Engel, wobei nun den Aposteln die Aufgabe zufällt, das Linnentuch vor den Augen der Gemeinde auszubreiten. Auf einer dritten Entwicklungsstufe aber wird zwischen diesen beiden Auftritten die Erscheinung Christi als Gärtner eingeschoben. Von den drei Frauen bleibt Maria Magdalena am Grabe zurück; nach einer lyrischen Klage der reuigen Sünderin, einem weltlichen Motiv, das im Evangelium keine Grundlage hat, tritt Christus hinzu, in dem sie den Gärtner zu erkennen glaubt. Der Weltheiland, der damit zum erstenmal die kirchliche Bühne betritt, wird von nun an zum beherrschenden Mittelpunkt der Handlung. Trägt sein Darsteller hier den Spaten als Attribut des Gärtners, so schreiben spätere Texte noch eine Umkleidung vor und lassen zum Schluß den Herrn reichgeschmückt, mit der Kreuzesfahne in der Hand, als Triumphator erscheinen. Damit ist ein kleines Osterdrama zur Abrundung gelangt, dessen Ausdehnung bereits den Rahmen der Frühmesse sprengt und nach selbständiger Aufführung verlangt. Der Übergang vom Gottesdienst zum kirchlichen Theater ist vollzogen.

In derselben Weise haben sich auch an anderen Festtagen aus liturgischen Gesängen dramatische Feiern entwickelt: zur Karfreitagsfeier gaben die Klagen der Mutter Gottes unter dem Kreuz und die Höllenfahrt Christi theatralische Motive; zur Weihnachtsfeier die Anbetung der Hirten und die Verkündigung. Reichere Bewegung bot der Stoff des Dreikönigsfestes: da trafen die drei Darsteller aus drei verschiedenen Teilen der Kirche an einem Punkte zusammen, wanderten durch das Seitenschiff, wo Herodes thronte, und zogen von da vor den Altar, wo sie dem Bilde der Muttergottes mit dem Kinde ihre Gaben darbrachten. Alle geographischen Begriffe sind ausgeschaltet; man müßte denn sagen, daß eine ideale Landkarte den Zuschauer von einem Standpunkte aus gleichzeitig das Morgenland, Jerusalem und Bethlehem überblicken läßt. Diese Unbegrenztheit des Schauplatzes ist bedeutungsvoll für die weitere Entwicklung: das kirchliche Drama kennt weder Einheit des Ortes noch Verwandlung der Dekoration; es stellt die räumlich entferntesten Schauplätze neben-

einander. Und indem die Handlung ohne Sprünge und Unterbrechungen zwischen diesen Stationen eine stetige Verbindung herstellt, dominiert als erste Dimension des geistlichen Theaters die Breite.

Alles wird auf dieser ersten Stufe noch gesungen, und zwar in lateinischen Worten, die der Zuhörerschaft unverständlich bleiben. Hier ist der Unterschied begründet zwischen dem christlichen Kultdrama und dem antiken, dessen Chöre in der Sprache des Volkes erklangen. Das antike Drama ist Ohrenkunst, und der größte Teil des äußeren Geschehens kann unsichtbar bleiben, da er durch das Wort vermittelt wird. Bei der mittelalterlichen Kirchenfeier dagegen wird das Ohr nur durch den Wohllaut der Melodie gefesselt, während der Sinn des Geschehens allein dem Auge vermittelt werden kann. Deshalb muß jedes irgendwie bedeutsame Glied der Handlung in seiner Entstehung und seinen belanglosen Vorbereitungen sichtbar gemacht werden; es gibt keine spannende analytische Technik, die rückblickend aus dem geschürzten Knoten die einzelnen Fäden herauslöst. Dieses Theater kennt keine Perspektive. Dem Nebeneinander der Schauplätze entspricht das Nacheinander der Zeitfolge. Das Haften am chronistischen Ablauf der Begebenheiten schließt eine strenge Konzentration aus. Selbst auf der höchsten Stufe entwickelter Technik läßt sich der formale Gegensatz zwischen Sophokleischer und Shakespearescher Tragödie letzten Endes noch auf die Verschiedenheit der Entstehungsbedingungen des antiken und mittelalterlichen Kultdramas zurückführen.

Die Einschränkung auf die fremde Sprache konnte nicht von Dauer sein, sobald das geistliche Drama mit wachsendem Umfang ins Freie drängte. Trat an die Stelle der Kirche der Klosterhof, so war die Zuschauerschaft bereits dem Banne des geheiligten Raumes entzogen, und mit der größeren Freiheit wuchsen die Ansprüche. Diesem Publikum, das nicht mehr pflichtgemäß dem Gottesdienste beiwohnte, mußte etwas geboten werden, nicht allein zum Verständnis, sondern auch zur Unterhaltung. Bald überwiegt die breite deutsche Rede, und mit ihr bereichert sich die äußere Handlung um Zugeständnisse an den Geschmack der Zuschauerschaft. Von der heiligen Würde der lateinischen Gesänge heben sich die neuen Zutaten seltsam ab, namentlich seit unter der Mitwirkung der fahrenden Schüler die Komik eindringt. Einzelne Motive der Evangelien, wie der Lauf der beiden Jünger zum Grabe, der bald in ein drolliges Wettrennen ausartet, oder die Juden- und Soldatenszenen geben Anlaß zu heiteren Episoden. Um erfundene Figuren, wie den Krämer, der den Marien auf dem Gang zum Grabe die Salben verkauft, runden sich selbständige Lustspielhandlungen, die ebenso unter Nachwirkung des antiken Mimus stehen, als sie den Übergang zum weltlichen Fastnachtspiel anbahnen.

Vor allem in den Teufelsszenen gelangt die Komik zu freiester Entfaltung. Die Karfreitagshandlung bietet den Ausgangspunkt mit dem Motiv, daß die durch Christi Höllenfahrt entleerte Hölle durch neuen Zuzug aus der

Oberwelt bevölkert werden soll. Die dankbare Gelegenheit zu bürgerlicher Standessatire läßt sich das Drama bei dieser Gelegenheit nicht entgehen. Doch haben die Teufelsspiele in Deutschland nicht die Ausdehnung gewonnen wie die französischen diableries, und nur einmal, in dem Redentiner Osterspiel, ist die ganze Osterhandlung einheitlich aus der Höllenperspektive gesehen. Da kommt dann eine geradezu Rembrandtische Kontrastwirkung zur Geltung zwischen der absoluten Finsternis und dem Licht der Verklärung, dessen undarstellbare flutende Fülle nur durch einzelne von oben eindringende Strahlen gekennzeichnet wird. Im übrigen wirken die Kontraste zwischen heiliger Handlung und profanem Possenspiel fast durchweg unkünstlerisch, zumal das üppige Schlinggewächs die heilige Saat zu überwuchern droht.

Das Mißverhältnis zwischen erdrückender Episode und spärlicher Haupthandlung hebt sich wieder, sobald durch Zusammenlegung mehrerer Spiele die Haupthandlung verstärkt wird. Mit der Verlegung ins Freie waren die winterlichen Spiele klimatischer Ungunst ausgesetzt; infolgedessen blieb ihre Ausdehnungsfähigkeit beschränkt, während die der sommerlichen Spiele unbegrenzt war. Die selbständigen Weihnachts- und Dreikönigsspiele sind nur zu geringem Umfange gelangt, aber das vereinigte Passions- und Osterspiel nimmt Weihnachts- und Dreikönigsspiel als Vorgeschichte in sich auf und läßt nach Ausfüllung der Lücke das ganze Leben Christi an den Zuschauern vorüberziehen. Die Freilichtaufführung unterliegt der Sehnsucht nach Sonne, und da auch die Osterzeit ausgedehnte Darstellungen noch zu wenig begünstigt, wälzt sich die Masse weiter in die wärmere Jahreszeit und wächst der Himmelfahrts- und Pfingstaufführung zu, bis sie schließlich im Fronleichnamsfeste ihr Ziel findet. Den Gegenstand der Fronleichnamsaufführung bilden Antichrist und jüngstes Gericht. Diesem Ausblick in unendliche Zukunft entspricht die Rückschau auf die Urzeit des Menschengeschlechts, die durch Angliederung der alttestamentlichen Handlung einbezogen wird, und so wächst sich, eingerahmt zwischen Anfang und Ende der Dinge, die Heilsgeschichte zum Weltdrama aus, das die ganze Geschichte der göttlichen Schöpfung von Anfang bis zu Ende umspannt. Diese lawinenmäßige Entwicklung führt zu Dimensionen, die im Drama der Weltliteratur ihresgleichen nicht kennen. Als Schauplatz der Riesenhandlung genügt weder Dom noch Klosterhof, sondern nur noch die ganze Stadt oder wenigstens ihr größter Platz. Als Personal weder Geistlichkeit noch ihre zugezogenen Helfer, sondern die ganze Bürgerschaft. Als Zuschauer eine ganze herbeiströmende Landschaft. Als Spielzeit weder der Umfang eines Gottesdienstes noch der eines gegenwärtigen Theaterstückes, sondern eine Aufführungsdauer von mehreren Tagen und Wochen.

Es ist nicht mehr die Feier eines bestimmten Festes im Kalenderjahr, die alljährlich wiederholt wird; vielmehr bedeutet die Aufführung der Passion oder der Lebensgeschichte eines Heiligen die Erfüllung eines Gelübdes, das

zur Abwendung schwerer Not bei Krieg, Teuerung oder Pest geleistet worden ist. So wird das gottgefällige Unternehmen zur Zeit aufblühender Städtekultur eine Sache des ganzen Gemeinwesens. Aber selbst für große Städte sind die Kosten so hoch, daß das Opfer nur periodisch gebracht werden kann.

In Deutschland wurde die mehrwöchige Dauer der französischen Mysterien nicht erreicht, aber bis zu einer siebentägigen Ausdehnung gelangte man immerhin in Bozen im Jahre 1517. Dort wurden auch weibliche Mitspielende herangezogen, aber nur als Hilfsdienstpflichtige, weil das männliche Personal nicht mehr ausreichte; die weiblichen Hauptrollen blieben in männlichen Händen. Anders im französischen Sprachgebiet, wo bei einem Sankt Katharinenspiel in Metz (1468) die junge Darstellerin der Heiligen ihre mehrere tausend Verse umfassende Rolle so bewundernswert gespielt haben soll, daß ein Edelmann sie vom Fleck weg heiratete.

Was den poetischen Wert der Texte anbetrifft, so kann man (wenigstens für deutsche Verhältnisse) beinahe sagen, daß er im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Umfange steht. Die durch triviale Wiederholungen zu unsäglicher Breite aufgeschwellte Rede regelt das Tempo des äußeren Verlaufs der Handlung und der einzelnen Bewegungen; sie gibt dem mimischen Ausdruck der Affekte seine Grundlage und bringt für Einsatz und Abgang der Personen das Stichwort. Das gesprochene Wort verliert sich aber auf dem Riesenschauplatz; es dient demnach mehr dem inneren Zusammenhalt, als daß es nach außen hin wirksam würde. Der Text bleibt ein farbloses Kanevas, während in der Aufführung allein die buntgestickte Pantomime in die Augen fällt. Diente das Spiel im Anfang der Entwicklung zur Unterstützung der Worte, so ist es nun beinahe umgekehrt; aber nach wie vor bleiben die Worte der großen Masse unverständlich, und der Sinn der Handlung wird nur den Augen der Zuschauerschaft vermittelt. Bei so geringer Bedeutung des Wortes gilt kein poetisches Eigentum. Der Text ist aus den verschiedensten Entlehnungen zusammengestückelt, deren Stammbaum mehr kulturgeschichtliche als literarhistorische Bedeutung hat. Der Geschichte des Theaters, nicht der des Dramas gehört das geistliche Schauspiel des Mittelalters an. Nicht so sehr in der Zusammenstellung des Textes als in der Einstudierung lag die große Leistung. Nicht die Namen der Verfasser, sondern die der Spielleiter sind auf uns gekommen; ihnen gebührte das Verdienst.

Da das Drama des Mittelalters keine der drei Einheiten kannte, bestand das Hauptproblem der Inszenierung darin, die Vielheit des Dargestellten und die Vielheit der Zuschauer zusammenzubringen. Dazu gab es zwei Wege; entweder der Schauplatz stand fest, und die Zuschauer bewegten sich um ihn herum zu den Stellen, wo es jeweils das meiste zu sehen gab; oder die Zuschauer blieben an ihrem Platze und ließen die Handlung an sich vorüberziehen. Diese zweite Methode, die der Wagenspiele, fand in England die meiste Verbrei-

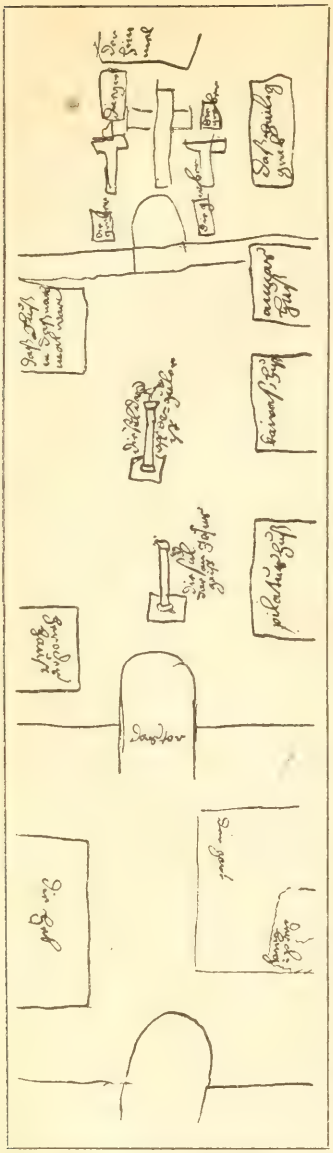


Abb. 1. Donaueschinger Bühnenplan.

tung; sie ist aber auch in Niederdeutschland üblich gewesen und selbst in Mitteldeutschland bei Fronleichnamspielen in Anwendung gekommen. Jeder Wagen trug eine Gruppe, die eine bestimmte Szene zu wiederholten Malen darstellte. Hatte der erste Wagen seine Aufgabe erfüllt, so wurde er zur nächsten Straßenkreuzung vor neue Zuschauer gezogen, während der zweite nachrückte. So bewegten sich in einer Art umgekehrter Prozession die Stationen an der andächtigen Menge vorbei. War die Besetzung der Wagen an einzelne Zünfte verteilt, so wählte jede eine Handlung, die ihrem Berufe am nächsten lag: so stellten die Schiffszimmerleute die Arche Noah dar, die Goldschmiede die heiligen drei Könige, die Bäcker die Speisung der Fünftausend, die Küfer die Hochzeit zu Kana. Die Handlung war auf diese Weise in Einzelbilder zerlegt, und ihr Zusammenhang war auch dadurch zerrissen, daß dieselbe Figur auf jedem Wagen durch einen anderen Darsteller verkörpert werden mußte. Auch in Frankfurt hören wir einmal 1498 von vier verschiedenen Christusdarstellern.

In Oberdeutschland waren, wie in Frankreich, die festen Standorte der Spielenden in Brauch. Das Spielfeld war umgeben von Gerüsten, sogenannten Häusern oder Burgen, in denen oder in deren Umgebung bestimmte Darstellergruppen ihren Warteplatz fanden, bis sie einzugreifen hatten oder die Handlung sich zu ihnen hinbewegte. Der seit Mones erster Veröffentlichung mehrfach wiedergegebene Bühnenplan des Donaueschinger Passionsspieles (Abb. 1) teilt den Schauplatz in drei durch Tore verbundene Felder. Das mittlere stellt die Stadt Jerusalem mit den Häusern des Annas, Kaiphas, Pilatus, Herodes und des Abendmahles dar. Vor dem einen Tor liegen Gethsemane, Ölberg und Hölle; das andere führt nach Golgatha und dem Himmel. Ein Holzschnitt von Vogtherr (Abb. 2), der von Kreuzigung und Grablegung aus den Blick zurücklenkt auf den Tempel und seinen mitten entzwei reißenden Vorhang, läßt eine Vorstellung zu, in welcher Weise durch Mauer und Tor

Abb. 2. Holzſchnitt von Vogtherr, aus einer Grüningerſchen Bibel vom Jahre 1527.

die Spielfelder von Golgatha und Jeruſalem getrennt waren. Man könnte ſich freilich die drei Felder auch übereinander gelagert denken in der Art eines terraſſenförmigen Aufbaues, deſſen Fuß die Hölle, deſſen mittlere Stufe den irdiſchen Schauplatz Jeruſalem, deſſen Gipfel den Himmel darſtellte. Dann käme man zu jenem Bilde der dreiſtöckigen Myſterienbühne, wie ſie Eduard Devrient konſtruiert hat. Dieſe durch alle Feſtſtellungen der theatergeſchicht-

Abb. 3. Fälschliche Rekonstruktion der Mysterienbühne nach Devrient.
(Aus Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands.)

lichen Wissenschaft noch nicht ausgerottete Vorstellung führt sich selbst ad absurdum, wenn sie zu so dürftigen Anschauungen gelangt wie das beigegebene Phantasiebild aus Weddigens theatergeschichtlichem Bilderbuch (Abb. 3). Welche lächerliche Wirkung hätte Christi Himmelfahrt, wenn er, auf der Leiter vom zweiten zum dritten Stock emporkletternd, sich durch das enge Loch zwängen müßte! Großzügiger ist der dreifache Stufenbau von modernen Bühnenpraktikern ausgestaltet und an Inszenierungen moderner Werke (Faust, Jedermann) erprobt worden. Aber damit ist für die historischen Verhältnisse nichts bewiesen; die Vorstellung ist deshalb unmittelalterlich, weil sie mit einer nur nach einer Seite geöffneten Bühne und einer der Bühne gegenübersitzenden Zuschauerschaft rechnet. Dieser Fall war nur bei Aufführungen in der Kirche gegeben: wenn der Chor als Bühne diente, mag die seitliche Beengung den stufenmäßigen Aufbau veranlaßt haben. Bei den Aufführungen im Freien dagegen umringte das mittelalterliche Publikum die Bühne von allen Seiten, sei es, daß es aus den Fenstern der umliegenden Häuser oder von Tribünen auf das Spiel herabblickte oder auf ebener Erde sich nach dem Punkte drängte, der jeweils die günstigste Ausschau bot.

Gewiß gab es — dadurch wurde Devrients Mißverständnis bestärkt — namentlich in Frankreich mehrstöckige Gerüste als erhöhte Standorte der Spielenden. Aber man darf sich die „loges", die erwähnt werden, nicht als ein einziges großes Puppenhaus vorstellen; vielmehr war das Spielfeld durch die nebeneinander liegenden Gerüste umrahmt, wie es, stark zusammengedrängt, auf dem französischen Bilde des Martyriums der heiligen Apollonia (Abb. 4) zu sehen ist. Mehr auseinandergezogen ist das Nebeneinander der Häuser auf einem Bilde, das die Bühne des Passionsspiels von Valenciennes vom Jahre 1547 zeigt (Tafel 1 Abb. 5). Es ist nur ein Längsschnitt der Bühne. Zwischen den Gegenpolen von Paradies und Hölle sind die Tore von Nazareth und Jerusalem, die Bauten des Tempels und Palastes aneinandergereiht, während auf der gegenüberliegenden Seite ähnliche Gerüste gestanden haben werden und ein Teil des dazwischenliegenden Spielfeldes als See abgegrenzt war. Die Hölle

ist auf diesem Bilde zweistöckig; für das Paradies kamen an anderen Orten auch dreistöckige Gerüste in Anwendung, wobei auf der obersten Stufe Gottvater thronte, während unter ihm die Engel und wieder darunter die erlösten Seelen ihren Platz hatten. Diese dreistöckige Bühne war aber nur ein Teil des Ganzen, und höchstens bei kleinen Mirakelspielen konnte sie als Schauplatz genügen. So etwa in Deutschland bei dem Spiel von Frau Jutta. Bei größeren Spielen läßt sich auch in Deutschland nachweisen, daß Gottvater und die Engel erhöhte Sitze hatten; auch mag wohl, worauf schon der Donaueschinger Plan in seiner linksseitigen Lücke hindeutet, sich zwischen den einzelnen Häusern und Burgen ein Podium als neutraler Schauplatz (gemeine burg) für wechselnde Auftritte befunden haben; aber das eigentliche Spielfeld blieb immer die von diesen Gerüsten umgebene Ebene, die in ihrer ganzen Länge und Breite von der sich fortbewegenden Handlung durchmessen wurde. So zeigt z. B. Mostaerts Bild des Antwerpener Marktes (Abb. 6 auf Tafel 1) eine Passionsaufführung, bei der allerdings das große Publikum fehlt und die Handlung nur als Staffage des Stadtbildes aufgefaßt ist. Christus und Pilatus stehen auf einer Estrade, umringt von der Menge der Juden, während gleichzeitig im Vordergrund die Schächer über den Platz zur Kreuzigung geführt werden.

Abb. 4. Martyrium der heiligen Apollonia nach einer Miniatur von Jean Fouquet.

Der Donaueschinger Bühnenplan zeigt das Spielfeld aus der Vogelschau; ebenso der reichhaltigere Doppelplan des zweitägigen Luzerner Spieles (Abb. 7 und 8), der an Anschaulichkeit auch dadurch überlegen ist, daß er in die Lage des Weinmarktes eingezeichnet ist, eines Platzes, der noch heute im wesentlichen seine alte Gestalt hat. Noch steht das Haus zur Sonne, zwischen dessen Erkern das Gerüst des Himmels eingespannt war; noch steht in der Mitte des Platzes der Brunnen, über dem sich ein größeres Gerüst, die „Brügi", erhob, und aus

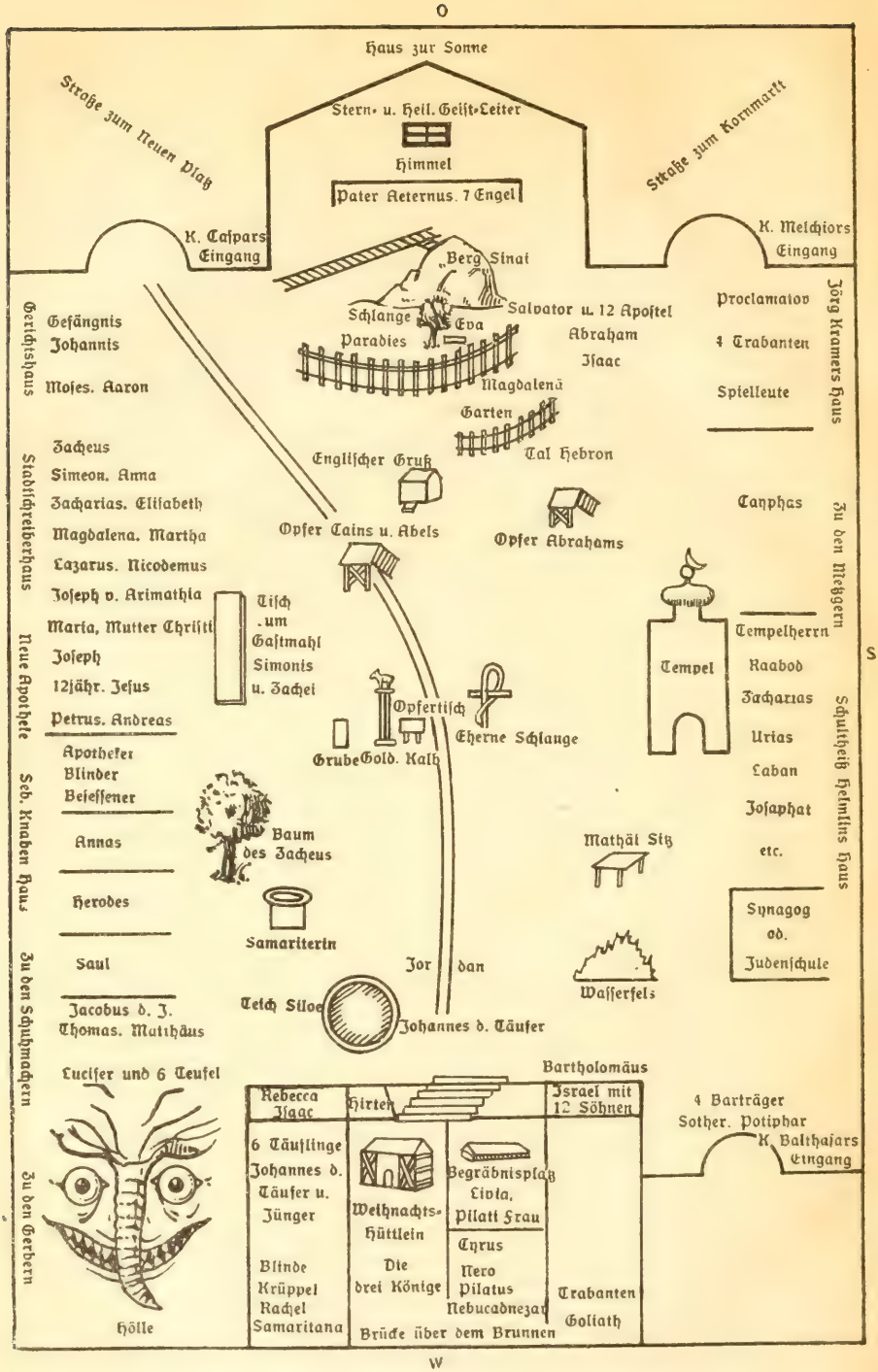


Abb. 7. Plan des Luzerner Osterspiels von 1583. Erster Tag.

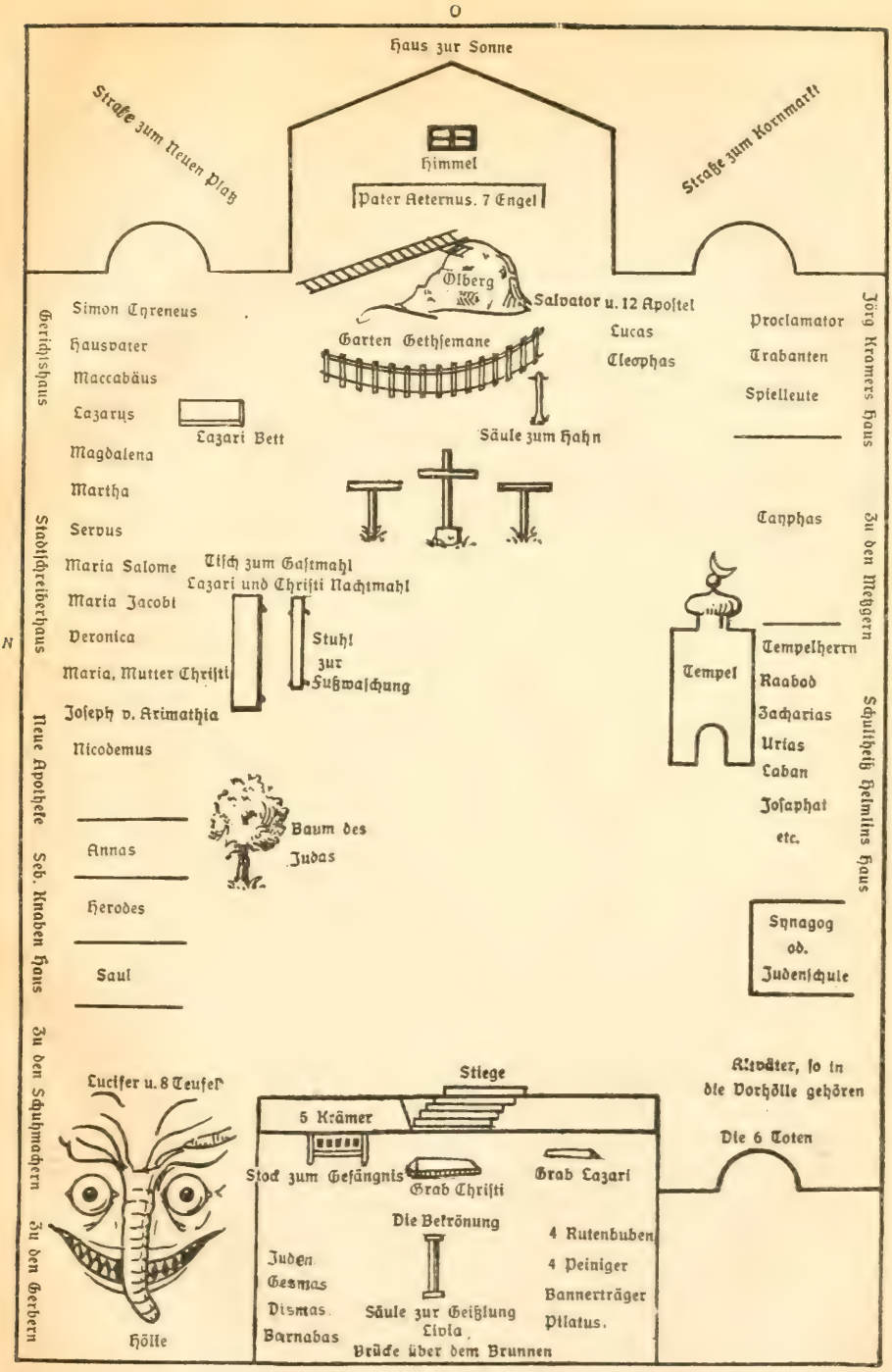


Abb. 8. Plan des Luzerner Osterspiels von 1583 Zweiter Tag.

dem am ersten Tage ein Wasserrinnsal, das den Jordan bezeichnete, über den Platz geleitet wurde. Manche Stände und Gegenstände wechselten von einem Tag zum andern ihre Bedeutung: der Berg Sinai wurde zum Ölberg, das Paradies zum Garten Gethsemane; an dem Baume, auf dem Zacheus gesessen hatte, hängte Judas sich auf. Der Baum mußte nahe der Hölle stehen, damit die Teufel sich gleich auf ihr Opfer stürzen konnten. Man wäre in der Lage, das alte Spiel von 1583 im heutigen Luzern an Ort und Stelle in derselben Weise, wie es damals unter Renward Cysats Leitung gegeben wurde, zu wiederholen; der Standort, den jeder Darsteller nach dem feierlichen Einzug aller Spielenden einzunehmen hatte, ist in den Plan eingezeichnet, und die sogenannten Bühnenrodel geben ein Verzeichnis aller Requisite. Pater aeternus hatte einen Lehmklumpen und eine Rippe in den weiten Ärmeln seines Gewandes zu verbergen, wenn er von seiner Tribüne zu der Stelle des Paradieses herabstieg, an der unter Tannenreisern der Darsteller des Adam versteckt lag. Ein rascher Griff zog den ersten Menschen anstatt des fallen gelassenen Lehmklumpen ans Tageslicht, und in derselben taschenspielerischen Weise wurde an einem anderen Punkt des Gartens, dort, wo der Darsteller der Eva versteckt lag und Adam in Schlaf versenkt wurde, die Rippe in das Weib der Schöpfung verwandelt. Alles war für möglichst sinnfällige Täuschung vorbereitet: von dem blutgefüllten hohlen Ei, das Davids Schleuder gegen das nachgemachte Haupt des Goliath schnellte, bis zu den beiden Kreuzen, die im Laufe der Handlung ausgewechselt wurden; dem leichten, das der Darsteller des Christus zu tragen hatte, und dem massiven, das ihn trug. In seinem oberen Teil barg es einen kleinen Käfig, dem im Augenblick des Todes Christi eine weiße Taube entflatterte.

Auf der heutigen Bühne würden plumpe Täuschungen dieser Art nicht mehr verfangen; nur der Kinematograph erzielt durch ähnliche Tricks verblüffende Wirkungen. Zwischen Oratorium und Kinematograph (oder richtiger der Pantomime, die der Filmaufnahme zugrunde liegt) spielt die Entfaltungsmöglichkeit der theatralischen Kunst; diese beiden Gegenpole bezeichnen die Grenzen, wo das Theater eine Vereinigung von Augen- und Ohrenkunst zu sein aufhört. Das geistliche Schauspiel des Mittelalters, das vom Oratorium seinen Ausgang nahm, ist in seiner einseitigen Einstellung auf Augenwirkungen schließlich fast bis an die entgegengesetzte Grenze gelangt; das Gleichmaß, das der theatralischen Doppelkunst nur in der inneren Harmonie einer großen dramatischen Dichtung gewährt wird, ist ihm versagt geblieben. Der schaulustigen Masse boten diese veräußerlichten Wirkungen in der Tat ähnliche Sensationen, wie die Filmkunst mit ihren modernen Mitteln der heutigen Zeit. Der tiefe Eindruck der heiligen Handlung verlor sich mit ihrem seelischen Gehalt. Die frühere Zeit hat uns noch für die erschütternde Wirkung einer einfachen dramatischen Aufführung das Beispiel jenes thüringischen

Landgrafen bewahrt, dem die ewige Verdammnis der törichten Jungfrauen so sehr ans Herz griff, daß er sich hinter sann und in Grübelei und Hader mit dem Schicksal hinstarb. Aus späterer Zeit hören wir nur noch von rohen Ausschreitungen, die der tagelange Müßiggang einer festlich gestimmten Masse mit sich brachte.

Was an tieferen Wirkungen des mittelalterlichen Theaters geblieben ist, hat, in reine Augenkunst umgesetzt und veredelt, die gotische Malerei und Plastik bewahrt. Dem Auge des Malers boten diese großen Schaustellungen ebenso viele Anregungen als Beschränkungen seiner Phantasie. Für Kostüm, Ausdrucksbewegung, Wahl der Motive und Gruppenstellung drängten sich die Modelle herzu. Manches Motiv ist überhaupt erst durch das theatralische Bedürfnis nach sichtbarer Verdeutlichung des Wortes in die traditionelle Vorstellung der Passionsgeschichte übergegangen, z. B. der vom Engel am Ölberg dargereichte Kelch oder der Spaten als Attribut des Gärtners, den Maria Magdalena zu erkennen glaubt, oder das Schwert, das nach einer Bühnenanweisung des Alsfelder Passionsspieles Johannes der Mutter Gottes unter dem Kreuz auf die Brust setzt, während das Schwert im Herzen als bildliches Motiv erst im 16. Jahrhundert nachweisbar ist. Die Dürerschen Passionen sind reich an theatralischen Zügen; zu den Regiebräuchen gehören z. B. die Hölzer, mit denen Christus die Dornenkrone aufs Haupt gedrückt wird, und die Kreuzform, die der am Ölberg hingestreckte Christus durch Ausbreitung seiner Gliedmaßen einnimmt.

Vor allem ersparte die Tatsache, daß die heilige Handlung auf dem Heimatboden als sichtbares Ereignis sich vergegenwärtigte, dem Maler jede Grübelei über historisches oder Lokalkolorit der biblischen Geschichte. Er malte, was er sah. So wie auf Hans Memlings Bildern (Tafel 2 Abb. 9) hat sich tatsächlich die heilige Handlung durch die Straßen der niederdeutschen Stadt bewegt. Und die Krippe zu Bethlehem brauchte weder in eine Winterlandschaft versetzt zu werden, noch das Aussehen eines morgenländischen Stalles zu haben; man kannte sie vom Theater her als ein von Pfosten gestütztes Dach, das nach allen Seiten der umstehenden Zuschauerschaft den Einblick offen ließ. Ebensowenig brauchte man sich über die Topographie der Hölle Gedanken zu machen: der Drachenschlund, aus dem Christus die erlösten Seelen hervorzog, gehörte zur Bühnentradition so gut wie die fletschenden Wildschweinsköpfe der Teufelsmasken

Wo rohstoffliche Theatereindrücke fortwirkten, wie in dem Vordrängen der Nebenpersonen, der breiten Ausmalung gräßlicher Einzelheiten und krasser Gestikulation, war die Abhängigkeit nicht von Vorteil für die Kunst. Anderseits konnte die Inszenierung des Schauspieles durch Vorbilder der Malerei nur bereichert werden; es wurden auch rein bildliche Motive übernommen, wie z. B. der mit einem Spruchband umwundene Lilienstengel, den der Engel der Verkündigung auch auf dem Theater trug. Zunächst waren

ja die dramatischen Kirchenfeiern nichts anderes als lebende Altarbilder im Dienste kirchlichen Anschauungsunterrichts; auch später wurden vielfach Maler zur Inszenierung herangezogen. Beide Künste standen also in Wechselwirkung, ganz abgesehen von der gemeinsamen Grundlage, die in der einheitlichen Weltanschauung des Mittelalters und seiner Kirchenlehre gegeben war. In Theater und bildender Kunst fand sie parallelen Ausdruck.

Die Massenkunst des geistlichen Volksschauspieles war die sinnlich stärkere, aber äußerliche und ephemere, die gotische Bildkunst die geistigere und dauernde Emanation desselben Gemeingefühles der ganzen Christenheit, das ins Unermeßliche strebte und in den riesigen Kathedralen, in dem Wunderbau der Scholastik, in den Kreuzzügen und allen auf sie folgenden religiösen Massenbewegungen seine Denkmäler errichtete. Wird daher einzig und allein in der Befruchtung der gotischen Kunst Verdienst und Bedeutung des mittelalterlichen Theaters erblickt, wie z. B. durch den Franzosen Mâle geschehen ist, so liegt eine einseitige Bewertung von kunsthistorischem Standpunkte vor. Aber noch viel bedenklicher wäre es, mit theatergeschichtlicher Einseitigkeit die gotischen Kirchenportale nur als erstarrte Bühnenbilder auffassen zu wollen. Die Kunst gab sich dem Leiden Christi in beseelterem Miterleben hin, als der mechanische Naturalismus der theatralischen Verkörperung zuließ. Der geübte Werkmeister, der die Maschine des Schauspieles in Bewegung setzte, konnte wenig eigene Individualität zur Geltung bringen. Dagegen brach in der Kunst die lebendige Kraft starker Persönlichkeit hervor. Ihr Bestes bot die bildende Kunst, wo sie sich von der Konvention des Theaters freimachte. Wo sie an der Materie haftet, kann sie von der Bühne her manche Deutung erfahren, aber in umgekehrten Rückschlüssen aus dem geistigen Gehalt der Kunst auf den des Theaters ist vorsichtigste Zurückhaltung geboten. Insbesondere scheint es unzulässig, nach dem Seelenausdruck der Gotik die mimischen Leistungen der mittelalterlichen Schauspielkunst zu ermessen. Wieweit die Darstellung über hölzerne Unbeholfenheit und dilettantische Übertreibung sich erhob, bleibt uns verschlossen.

Zu anderen Analogieschlüssen verlockt das noch heute bestehende geistliche Volksschauspiel. Die Bewohner von Oberammergau haben das Gelöbnis, das sie angesichts drohender Pestgefahr leisteten, treulich erfüllt und mit wenigen, durch äußere Verhältnisse erzwungenen Unregelmäßigkeiten ihren Passion seit 1633 alle 10 Jahre zur Aufführung gebracht. Zur Zeit, da das Spiel entstand, war das mittelalterliche Theater bereits überlebt; in den protestantischen Gegenden war die theatralische Profanation des heiligen Stoffes durch die Autorität Luthers unterdrückt worden; in den katholischen Gebieten brachte die Kirche das geistliche Theater wieder unter ihre Herrschaft, und das Jesuitendrama betrieb mit gewaltigen äußeren Mitteln die Glaubenspropaganda der Gegenreformation. Die Lebensfähigkeit des mittelalterlichen

Theaters als Ausdruck des Gemeingefühls der ganzen Christenheit war durch die Glaubensspaltung zerstört. Der Spätling, der während des Dreißigjährigen Krieges in dem abgelegenen Winkel Oberbayerns als Anachronismus ans Licht trat, reicht wohl mit seinen Wurzeln ins Mittelalter zurück, aber der Text hat in so viel Wandlungen dem auf ihn einwirkenden Zeitgeschmack Tribut entrichtet, daß auf dem Durchgang durch allegorisierenden Barockstil, rationalistisches Rokoko und pathetischen Klassizismus so gut wie nichts von mittelalterlichem Charakter übriggeblieben ist. Die Bühne ist ebenfalls ein Kompromiß: zwar halten die Häuser des Pilatus und Kaiphas und Herodes mit den dazwischenliegenden Toren das Nebeneinander des mittelalterlichen Schauplatzes fest (Tafel 2 Abb. 10), aber sooft der Vorhang des Mittelbaues sich öffnet, erscheint eine verwandlungsfähige perspektivische Kulissendekoration. Und die lebenden Bilder, die auf dieser Mittelbühne gestellt werden, bieten gleichfalls Perspektiven — in die Vorgeschichte des alten Bundes. So wird die Breitendimension des mittelalterlichen Theaters durch die Tiefenachse der Opernbühne durchkreuzt. Auch im Spiel mischt sich urwüchsige Herrgottschnitzerkunst mit Abglanz von Großstadtregie. Das einzige Altertümliche liegt in der Unternehmerschaft der Gemeinde und in der Seltenheit, durch die dieses Ereignis aus dem Alltag unseres Theaterlebens herausragt. So äußerlich solcher Umstand erscheint, die neunjährige Wartezeit und Vorbereitung bei Spielern und Zuschauern erhält dieser Aufführung den Charakter des mit Spannung erwarteten festlichen Ereignisses, der dem Theater des Mittelalters eigen war. In diesem Außergewöhnlichen liegt die kulturelle Bedeutung des Oberammergauer Spieles für unsere Zeit.

II. Volkstheater.

Das Schauspiel als Kunstwerk beruht auf der Synthese von Drama und Theater. Beide verhalten sich zueinander wie Körper und Seele; nur in harmonischem Wachstum und organischer Verbindung können beide zur höchsten Entfaltung gelangen. Eines ohne das andere hätte nur halbe Lebensfähigkeit, entweder als traumhafter Schatten oder als niederer Organismus, der animalisch vegetiert. Ein Drama ohne Theater bleibt unsichtbar und ist eine Sache des Glaubens, wie die körperlose Seele, die selbst der Spiritist mit einem Astralleib umgibt, um sie sich vorstellen zu können. Beim Lesen des Dramas baut sich unsere Phantasie eine Bühne, auf der sich die Dichtung in Szene setzt; nur indem diese Vorstellung zustande kommt, wird die Handlung glaubhaft. Das Buchdrama verdankt also seine Lebenskraft der immanenten theatralischen Form. Das Drama schließt die Idee des Theaters in sich und ist von ihr nicht zu lösen. Dagegen ist das Theater auch ohne Drama lebensfähig; das Theater ohne Drama ist eine Sache der Erfahrung, an deren sichtbarer Erscheinung so wenig zu zweifeln ist wie an der Existenz des Körpers ohne Seele. Nur daß der tote

Körper unsere innere Anschauung unbefriedigt läßt, und daß die Schöpferkraft der Phantasie ihm eine Seele verleiht. Mit der Beseelung des Körperlichen beginnt die Poesie. Das Theater entwickelt sich unter dem bestimmenden Willen der dramatischen Dichtung zum poetischen Schauspiel. Das poesielose Schauspiel aber fällt in die leere Form des Theaters zurück.

Das geistliche Schauspiel des Mittelalters bietet seiner Anlage nach, ebenso wie die griechische Tragödie, ein Beispiel für die organische Entwicklung von Drama und Theater aus derselben Wurzel des religiösen Kultes. Nur war — und darin liegt wieder ein wesentlicher Unterschied von den antiken Verhältnissen — der Gegenstand des Glaubens dogmatisch unverrückbar festgelegt und jeder selbständigen Problemstellung des Dramatikers entzogen. Spielraum für Weiterentwicklung und neue Erfindungen war fast nur auf der Seite der theatralischen Inszenierung gegeben. Die von Anfang an durch die fremde Sprache der lateinischen Gesänge bedingte Richtung auf Augenwirkung und sinnliche Verdeutlichung des Wortes wurde dadurch immer mehr verstärkt. Darin lag die volkstümliche Anziehungskraft, aber auch die künstlerische Schwäche des geistlichen Schauspieles. Ganz anders als das antike Schauspiel endet das mittelalterliche trotz des ungleich geistigeren und übersinnlichen Wesens des christlichen Mythus in einer Hypertrophie der körperlichen und Verkümmerung der geistigen Eigenschaften. Das Drama wird durch das Übergewicht des Theaters erdrückt.

Dieses geistliche Schauspiel bedeutet weder den Anfang des Theaters auf deutschem Boden, noch verdient es den Namen Nationaltheater. In Deutschland, Frankreich, England, Italien bestanden im großen und ganzen gleiche Bühnenverhältnisse; das einheitliche Theater entspricht der übernationalen Einheit, zu der die katholische Kirche die ganze Christenheit zusammenschloß. Diese Universalität beeinträchtigt die Ausbildung völkischer Eigenart und Selbstbesinnung und läßt weder ein Nationaltheater noch ein Nationaldrama, wie es in Griechenland aus dem Kultdrama hervorging, trotz gelegentlicher Ansätze (Tegernseer Antichristspiel) aufkommen. Eine Sonderentwicklung des deutschen Theaters bringt erst die Reformationszeit; sie vollzieht auch den Anschluß an volkstümliche theatralische Elemente, deren Ursprung vor der Christianisierung Deutschlands liegt, und deren Entwicklung zum Drama durch die Ausrottung des alten Kultes unterbunden war.

Das Theater ist immer älter als das Drama. Theatralische Kultformen, wie die mimischen Tänze in Tier- und Dämonenmasken, die noch bei primitiven Naturvölkern zu beobachten sind, gingen jedem Kultdrama voraus, auch dem griechischen, dessen Name Tragödie vielleicht aus alten Bockschören zu erklären ist, während das Satyrspiel auf den Chor der dämonischen Begleiter des Dionysos hinweist. Solche Kulttänze haben auch dem germanischen Altertum nicht gefehlt, und ihre Spuren haben sich bis in unsere Zeit erhalten.

Noch heute führen in der Schweiz die wilden Männer unter täppischem „Würzelen" ihres Tannenbäumchens einen Tanz auf, der ursprünglich ein Zaubertanz in der Maske von Vegetationsdämonen war, um die Fruchtbarkeit des Bodens bei der Aussaat zu beschwören. Während Tänze in Tiermasken durch Kirchenverbote des frühen Mittelalters bezeugt sind, leben die Schwertertänze, die den Sieg des Frühlings darstellen, noch in der Gegenwart, und die Streitgedichte zwischen Winter und Sommer haben sich bis zur dramatischen Form entwickelt. Wenn Tacitus von dem feierlichen Umzug der Göttin Nerthus berichtet, die, von Tüchern umhüllt, auf ihrem Wagen von Dorf zu Dorf gefahren wird, bis sie zu ihrem Heiligtum zurückkehrt, so lebt etwas von dieser Prozession zu Ehren der neu erwachten Mutter Erde noch heute in ländlichen Frühlingsfesten, wie dem Einholen der Maienkönigin oder des Maibaumes. Aus dem Mittelalter aber wird uns von Umzügen berichtet, deren Mittelpunkt ein Schiff war, und dasselbe auf Rädern gehende Fahrzeug finden wir im ägyptischen Isiskult wie in dionysischen Umzügen Griechenlands. Vielleicht hat sogar der berühmte Thespiskarren hier seinen Ursprung.

In ähnlicher Weise vollzog sich eine andere Kultform, die noch heute größte Lebenskraft entfaltet, auch wenn ihre alte, dem Nerthusumzug entgegengesetzte Bedeutung völlig verwischt ist. Der Fastnachtsumzug ist ein Überbleibsel des alten indogermanischen Reinigungsfestes, und sein ursprünglicher Sinn ist die Austreibung böser Geister. Alles Übel, alle Krankheit, aller verderbenbringende Spuk und Zauber, der sich im Winter in den verschlossenen Häusern festgesetzt hat, wird ausgefegt, und eine symbolische Figur, die dieses ohnmächtig gewordene Böse personifiziert — der Fastnachtbutz —, wird im Zug durch den Ort getragen, um draußen verbrannt oder ins Wasser versenkt oder über die Grenze geschafft zu werden.

Dieses Fest gelangte zu seiner späteren Ausgelassenheit durch kirchliches Verbot der Frühlingsfeiern, die in die Passionszeit fallen; nun ergötzte man sich noch einmal am letzten Tage vor der Fastenzeit und schwelgte übermütig in dem Bewußtsein, des Übels Herr geworden zu sein. Dieses Übel ist der Tod, den noch heute die fränkischen Mägde singend ins Wasser tragen. Es kann aber auch der Teufel sein. In Nürnberg zur Reformationszeit hieß der Wagen, der den Mittelpunkt des Zuges bildete, gleichviel ob er als Schiff oder Burg oder Backofen ausstaffiert war, „die Hölle", zur Erinnerung an eine Zeit, da ihn Teufel bevölkerten, während er nun von Narren besetzt war. Denn der Teufel, der schon im geistlichen Spiel durch die Beweise seiner Ohnmacht zur komischen Figur wurde, verwandelt sich in der weltlichen Lustbarkeit zum Narren. Herlekin, der wilde Jäger, ist als Teufel Hellequin im französischen Mysterienspiel zu finden; von da setzt er seine Wandlung fort und entpuppt sich schließlich als der bunte Arlequino der italienischen Volkskomödie. Die älteste komische Figur des englischen Dramas ist durch ihren Namen „vice"

als ursprüngliche Allegorie des Bösen kenntlich gemacht, und der englische Clown hält in seiner Leichenfarbe und dem brandroten geflammten Haarschopf die Erscheinung armer Seelen, die im Höllenfeuer schmachten, fest.

Jedes Volkstheater gibt seinen komischen Typen eine eigene nationale Färbung. Der deutsche Narr behält in der Satire der Reformationszeit eine ernste Bedeutung als Repräsentant menschlicher Laster. Eine Inkarnation des Bösen von grotesker Komik stellt das üble alte Weib dar. Drastische Erheiterung in derber Unflätigkeit ist das Wesen des Bauerntölpels. Das ist das Personal der Fastnachttänze, deren Register vom tiefernsten Totentanz bis zur saftigen Roheit des Bauerntanzes geleitet.

Aus dem Fastnachtstanz entwickelt sich das Fastnachtspiel. Gruppen maskierter Tänzer durchwandern die Straßen und ziehen von Haus zu Haus, um ihr Schaustück darzubieten. Die mit liebevoller Sorgfalt und origineller Erfindungsgabe ausgestattete Maske jedes Teilnehmers will in ihrer Bedeutung erkannt und gewürdigt werden. Entweder tritt jede einzelne Figur hervor und sagt das Sprüchlein auf, in dem sie sich selbst erklärt, oder die Fastnachtsrotte wird geführt von einer Hilfsfigur, einem „Einschreier", dessen Aufgabe es ist, jeden einzelnen Tänzer zu charakterisieren, so wie es die des Herolds im ritterlichen Turnier war, die Kämpfer nach Name, Art und Wappen einzuführen. Indem die Personen der Reihe nach am Zuschauer vorbeiziehen, wie die Apostel der Straßburger Uhr, entsteht die primitivste Form der dramatischen Revue. Wird der Zusammenhang der Gruppe durch einen gemeinsamen Zweck motiviert, so zeigt sich bereits das Ziel einer bescheidenen Handlung, in die auch die vermittelnde Hilfsfigur einbezogen wird, sobald an Stelle des Herolds ein Einsiedler tritt oder der treue Eckart, der die Venusnarren warnt.

Das Wort tritt also herzu, um zur Erklärung der sichtbaren Erscheinung zu dienen. Das sind gerade die umgekehrten Entstehungsbedingungen wie bei der dramatischen Kirchenfeier, denn dort wurde die mimische Bewegung zur Verdeutlichung des gegebenen Textes eingeführt. Das Neuhinzutretende hat auch hier den Spielraum größerer Entwicklungsfreiheit vor sich. Und sobald das Wort die Oberhand gewinnt, ist der nationale Charakter des Dramas betont. Denn die Nationalsprache ist das stärkste Bindemittel und der unmittelbarste Ausdruck völkischer Eigenart, während die Pantomime trotz der Ausdrucksverschiedenheit aller Rasseeigentümlichkeiten doch immer allgemein verständliche Weltsprache bleibt. Jetzt ist der Dichtung Gelegenheit zu ungehemmter Entfaltung geboten, indem sie das werdende Drama von der ursprünglichen Veranlassung des Tanzes loslöst. Gelegenheit zu spannender Verwicklung bietet das Thema der Gerichtsverhandlung, das gelegentlich, wie in dem Spiel vom Tanawäschel, noch den alten Fastnachtsgedanken der Austreibung des Bösen hervortreten läßt. Schließlich werden Schwänke und Novellenstoffe in diese anspruchslose dramatische Form umgegossen. Ein bodenständiges deutsches Lustspiel scheint auf

dem Wege sicherer Entwicklung. Hier kann sich das heitere Naturell des Franken und Bayern ausleben. Im schwerblütigen Norden wie im alemannischen Süden dagegen bleibt dem Fastnachtspiel ein ernster Charakter gewahrt. Jede Landschaft gibt ihrem Volksdrama ein eigenes charakteristisches Gepräge, und einzelne dichterische Persönlichkeiten heben sich von dem landschaftlichen Hintergrunde ab. Die Schlußreime, in denen ein Hans Sachs oder Sebastian Wild ihren Namenszug verewigen, zeigen bereits die naive Freude der Verfasser an dem Hervortreten ihrer Individualität.

In schlichter Symbolik und allegorischem Tiefsinn, im Register aller Stände und Lebensalter, aller Tugenden und Narrheiten, in politischen und sozialen Problemen, in Freud und Leid des Alltags spiegelt das Volksschauspiel das nationale Leben der Zeit. Wie weit durch die Herolds- und Spruchdichtung eine gewisse Vortragskunst ausgebildet war, bleibt dahingestellt. Die Ansprüche an schauspielerische Darstellungskunst sind gering, und wenn sie marionettenhaft war, so tat das der Wirkung keinen Abbruch. Wie die bildlichen Darstellungen der Totentänze nicht ohne begleitende Sprüche zu denken sind, wie die Holzschnittkunst in Flugblättern und Buchillustration dem Worte dient, so ist auch die volkstümliche Schauspielkunst durchaus dem Texte untertan. Aber die innige Wirkung des Wortes gibt dem schlichten alten deutschen Volksschauspiel eine Lebenskraft, die auch in unserer Zeit bei jeder Wiederaufnahme den verblüffenden Beweis erbringt, mit wie geringen theatralischen Mitteln tiefe Eindrücke zu erreichen sind.

Wie sah die Bühne des heiteren Fastnachtspieles aus? Wo Gott eine Kirche baut, sagt das Sprichwort, setzt der Teufel ein Wirtshaus daneben. War die Frühmesse der Ausgangspunkt des geistlichen Spiels, so wurde das weltliche ein Intermezzo des Abendtrunkes. Schnell war die Bühne durch Beiseiterücken von Tischen und Bänken improvisiert. Was das ambulante Theater an Requisiten benötigte, führten die Spieler mit sich; für alle übrige Illusion mußten Dialog und Gestikulation sorgen. Das Spiel, das mit der Bitte um Zulassung begann, schloß mit der Aufforderung zum Tanz, mit Umtrunk und mit Verabschiedung der Spieler, die sich zum nächsten Wirtshaus auf den Weg machten. So bestand von Anfang bis zum Ende ein heiterer Kontakt zwischen Spielern und Zuschauern, die auf demselben Boden standen. Eine Trennung gab es nur bei Fastnachtspielen, die im Freien aufgeführt wurden. Vielleicht geschah es auf demselben Platz, über den in anderer Jahreszeit die großen geistlichen Spiele sich bewegt hatten (Abb. 11 und Abb. 12 auf Tafel 2). Aber von der Vielheit der Burgen ist nur das eine neutrale Podium, die „Brücke", geblieben, zu dem die umstehende Zuschauerschaft jetzt von unten aufblickt, so wie sie in Niederdeutschland bereits nach jedem einzelnen Wagen des Zuges die Hälse gereckt hatte. In der einfachsten Form sind es nur vier aufgestellte Fässer, die mit einem Bretterboden bedeckt sind, wie es auf einem

Abb. 11. Holzschnitt aus Johann Nassers „Spil von Kinderzucht" (1574).

hier nicht wiederzugebenden Blatte von Breughel, De matigheid, zu sehen ist. Auf die Erhöhung der Bühne über die Zuschauerschaft kommt es an. So wird die mittelalterliche Breite jetzt durch die Herrschaft der Höhendimension abgelöst — eine Wandlung, die mit der veränderten Gewichtsverteilung der Ausdrucksmittel in innerstem Zusammenhang steht. Die Entfaltung eines großen Stoffes in sichtbarer Handlung drängt in die Breite, während das gesprochene Wort nur von der Höhe herab die Menge der Hörer beherrschen kann. Die sichtbare Erscheinung der ausgebreiteten Handlung ist außerdem nach allen Seiten hin wirksam, während das Wort nur in der vom Sprecher gegebenen Richtung weitergetragen wird und ohne die Stütze eines Resonanzbodens sich im Umkreis verliert. Nur noch von drei Seiten umgeben daher die Zuschauer jetzt die Bühne, die nach der vierten durch einen Vorhang als Hintergrund begrenzt wird. Mit dieser ersten Wand, durch die das Theater sich nach rückwärts abschließt, ist die Entwicklung einer neuen Bühnenform angebahnt. Wahrscheinlich liegt ihr Ursprung aber weder im Wagenspiel noch im Fastnachtspiel, sondern führt über die frühmittelalterlichen histriones und joculatores auf den antiken Mimus zurück, von dem aus das siparium bereits auf das altindische Theater gekommen sein mag.

Die anspruchslose Form des deutschen Fastnachtspieles hat ihre technische Vollendung bei Hans Sachs gefunden. Die naive Sicherheit, mit der er in den bescheidenen Grenzen dieser Gattung schaltet, ist unübertrefflich und konnte den Dichter des Faust wie die Romantiker zur Nachahmung anregen. Derselbe liebenswürdige Poet aber bewegt sich mit verzweifelter Unbeholfenheit, sobald er sich zu den Formen des Humanistendramas hinaufschraubt und seine Komedi oder Tragedi in das Prokrustesbett einer fünf- oder mehraktigen Gliederung zwängt, die für ihn weder inneren Aufbau und Steigerung bedeutet, noch in der Beschaffenheit seiner Bühne begründet ist. So rächt sich bereits die Loslösung des Dramas von den theatralischen Grundlagen, aus denen es hervorgewachsen ist.

Zum erstenmal macht sich in der Zeit des Humanismus der Einfluß des antiken Dramas auf die Gestaltung des deutschen Theaters geltend. Die niedre Gattung des antiken Theaters, die Charakterkomik des Mimus, hat in der Kunst der mittelalterlichen scurrae und joculatores unmittelbare Fortwirkung erlebt. Aber von der großen antiken Szene besaß das ganze Mittelalter keine rechte Anschauung. Terenz- und Senecahandschriften beweisen

in ihren Illustrationen die auf allerlei Mißverständnissen beruhende Vorstellung, daß der Text durch den Dichter selbst oder durch einen berufsmäßigen Rezitator vorgelesen worden sei unter gleichzeitiger Verkörperung der äußeren Handlung durch maskierte Pantomimen. Diese theaterfremde Trennung von Wort und Mimik war praktisch ganz undurchführbar. So hat denn die erste dramatische Dichterin Deutschlands, die Nonne Hrotsvith von Gandersheim, ihre als christliche Gegenstücke zu Terenz verfaßten Dialoglegenden überhaupt nur zur Vorlesung bestimmt.

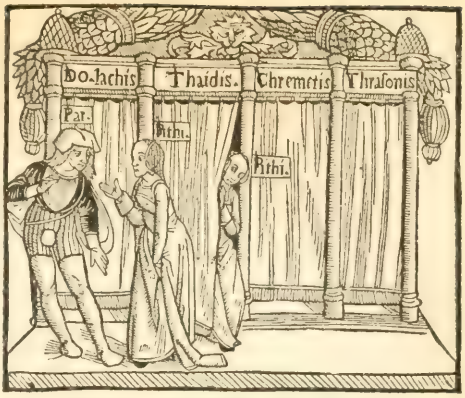


Abb. 13. Lyoner Terenz: Eunuchus V, 6.

Die Renaissance aber beginnt die antiken Lustspiele wirklich aufzuführen. Zeigten Terenzillustrationen des Mittelalters den legendaren Vorleser Calliopius inmitten seiner Zuhörerschaft, so halten jetzt die Terenzdrucke in ihren Bildern Aufführungseindrücke fest (Abb. 13). Die Bühne stellt ein Podium dar, dessen Hintergrund als Ersatz der antiken Szene durch einen von Pfosten mehrfach abgeteilten Vorhang gebildet wird. Eine Tafel über jedem Vorhangabschnitt — hier liegt vielleicht der Ursprung der Tafel, die fälschlich noch in rückständigen Vorstellungen der Shakespearebühne spukt — bezeichnet den Besitzer des Hauses, dessen Eingang dargestellt ist. Durch die Öffnungen dieser sogenannten Badezellenbühne gehen die Personen aus und ein; es bestehen also Räume, die den Zuschauern unsichtbar bleiben; ihnen entsprechen Zeitabschnitte und Handlungsmomente, deren Inhalt dem Auge nicht vermittelt wird. Das war die Bühnenform, zu der auch das deutsche Drama überging, sobald es sich der antiken Form der Akteinteilung anpaßte. Es ist die Bühne des Schuldramas.

Die regelmäßigen Terenzaufführungen, die zur Gedächtnisstärkung, deklamatorischen Ausbildung und Übung in der Geschicklichkeit des Leibes durch die Schulordnungen der Reformationszeit vorgeschrieben waren, blieben als Bestandteil des Unterrichts zunächst ganz auf das Innere der Schule beschränkt. Nach und nach mehrten sich Zahl der Zuschauer und äußerer Aufwand; der Spielplan wurde erweitert durch biblische Stoffe, und zwar wurden Texte bevorzugt, die der pädagogischen Tendenz Raum gaben und im Personal mit den Terenzschen Lustspiel übereinstimmten, wie z. B. der verlorne Sohn. Luther selbst, so sehr er die theatralische Darstellung des Leidens Christi verabscheute, hatte durch seine Empfehlung des Tobias- und Judithstoffes zu einem protestantischen geistlichen Drama den Grund gelegt.

Sobald dieses Schauspiel aus der Schule heraustritt und die Masse sucht, ist der Übergang zur deutschen Sprache wieder eine gegebene Notwendigkeit. Es vollzieht sich also dieselbe Wandlung wie im Mittelalter, nur hat sie jetzt nicht dieselbe Entwertung der Rede und geringschätzige Wortverschwendung zur Folge; vielmehr war in Luthers Kirche das Vorrecht der lateinischen Sprache aufgehoben; durch seine Bibelübersetzung hatte das deutsche Wort Gewicht bekommen. „Das Wort sie sollen lassen stahn!" Es war die Zeit, wo das Wort durch die Erfindung des Buchdruckes unverrückbare Dauer erhalten hatte; die Texte sind nun keine Bühnenmanuskripte mehr, sondern sie wollen dem kritischen Auge des Lesers standhalten; humanistische Stilkunst nimmt die deutsche Sprache in Zucht, und es wagen sich sogar deutsche Schuldramen in geregelten Jamben und Chorgesänge in sapphischer Odenform ans Licht.

Freilich war das lutherische Schriftprinzip der poetischen Freiheit nicht günstig, und mancher Schulpedant hat seine dramatische Erfindungsarmut mit gewissenhaftem Anschluß an die biblische Überlieferung bemäntelt. Durch solche Gebundenheit war das Drama abermals verhindert, sich zum Herrn des Theaters zu machen. War von Anfang an im Schuldrama das Pantomimische hinter dem Deklamatorischen zurückgetreten, so hat die pädagogische Tendenz, die sich in belehrenden Schlußreden auswuchs, mehr den Sinn als die Erscheinung des Geschehens betont. Der Wert der Handlung lag in ihrer Ausdeutung; deshalb bedurfte sie äußerlich nur der Andeutung.

Die Bühne des Schultheaters kennt nur gesprochene Dekorationen. Charakteristisch ist die Ironie des Magdeburger Susannadichters, die den Verzicht auf jede sichtbare Ausstattung zugesteht:

Dieser Gart ist gar hübsch und schön
Von Kräutern und viel Bäumen grün.
Welchen, so euch zu sehen glüst,
Gar scharff Brillen haben müßt.

Auch das schärfste Vergrößerungsglas hätte den Zuschauern nichts anderes gezeigt, als den kahlen Vorhang, der das leere Podium begrenzte.

Das lateinische Schuldrama, das sich in den Gelehrtenkreisen erhielt, bewies nicht allein mehr Kühnheit in freier Erfindung und Wahl der Stoffe, sondern erhob schließlich auch höhere Ansprüche an theatralischen Aufwand. Nach den Mustern des Aristophanes und Seneca entstanden satirische Komödien und historische Tragödien mit starken theatralischen Wirkungen. Auf dem Straßburger Schultheater, das durch die poetische Kraft seiner Hausdichter und durch seine reiche Ausstattung eine weitwirkende Anziehungskraft bewies, zog die enge Verbindung zwischen Drama und Schauspiel auch eine fruchtbare Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum nach sich. Ein Selbstbewußtsein des deutschen Nationalgeschmackes trat in der lateinischen Tragödie bereits in Erscheinung, als der Straßburger Schulrektor Brülow im Gegensatz zur antiken Einheitstechnik eine reichere, sinnfälligere Handlung forderte. Ein Vorläufer

Lessings zur Zeit Shakespeares! Auch der Übergang zur deutschen Sprache war durch Ausgabe deutscher Textbücher für das ungelehrte Publikum vorbereitet. Es fehlte nur noch ein Schritt, und eine deutsche Tragödie wäre aus dem Schultheater hervorgegangen. Inwieweit solch gelehrtes Kunstprodukt neben der Urkraft Shakespeares hätte bestehen können, bleibt eine müßige Frage, denn der Dreißigjährige Krieg hat die hoffnungsvollen Keime zerstört.

Zu den Gründen, warum ein Nationaltheater, wie das des elisabethanischen England, im Deutschland des 16. und 17. Jahrhunderts nicht zur Blüte gelangen konnte, gehört die mangelhafte Kultureinheit. Gemeingefühl der Zuschauerschaft ist die Grundlage des Theaters. In Deutschland aber kam zu der religiösen Trennung, die durch die Reformation hervorgerufen war, der Spalt zwischen Gelehrten und Ungebildeten, den auch die Reformation nicht überbrückt hatte. Die Gegensätze strebten zwar einander zu: wie das gelehrte Schultheater schließlich nicht anders konnte, als sich zum Volke herabzulassen, so hat der Nürnberger Schuhmacherpoet in Stoffen und äußeren Formen Annäherung an die Humanisten gesucht. Zusammenkommen konnten sie nicht, und noch im 17. Jahrhundert ist der Spott des Gryphius viel deutlicher gegen das Meistersingerdrama gerichtet, als Shakespeares Rüpelspiel gegen das Handwerkerdrama seiner Zeit.

So armselig wie um Peter Squenz und seine Gesellen war es freilich um die Nürnberger Meistersinger nicht bestellt. Das Theater des Hans Sachs hält ungefähr die Mitte zwischen der nüchternen Ausstattungslosigkeit des primitiven deutschen Schuldramas und dem prächtigen Apparat, über den das lateinische Schultheater am Ende des Jahrhunderts gebot. Dank den gründlichen theatergeschichtlichen Forschungen Max Herrmanns läßt sich die Meistersingerbühne in der Nürnberger Marthakirche, auf der eine Tragödie wie der „Hürnen Sewfrid" gegeben wurde, ziemlich genau rekonstruieren. Ein Podium, das den vorderen Teil des Chores in ganzer Breite ausfüllte, ragte verbreitert in das Schiff hinein. Wie weit das Chorgestühl an der Seite eine ständige Sitzgelegenheit und die Kanzel eine Art Schnürboden für herabschwebende Erscheinungen darbot, läßt sich beim heutigen Zustand der Kirche nicht mehr erkennen. Der Hintergrund war ein etwa bis zur halben Höhe des Chores gespannter Vorhang, der wahrscheinlich mindestens an einer Stelle durch zwei Türpfosten geteilt und gestützt war. Der Zugang zur Bühne war sowohl von der Seite der Zuschauer als vom Hintergrund aus möglich. Auf- und abtretende Personen brauchten also nicht zusammenzustoßen; ihre Entfernung wie ihre Annäherung war von der Bühne aus zu beobachten.

In dieser Zirkulation beruht das Lebensprinzip der Meistersingerbühne. Dekorationen gibt es nicht. Zwar wird von Versatzstücken Gebrauch gemacht, und bei Verwandlung der Daphne oder des Atlas erscheinen an Stelle der verschwindenden Personen ein Lorbeerbaum oder ein Berg auf der Bühne. Der-

mutlich kam die Versenkung — ein neuer Gewinn der erhöhten Bühne — solchen Effekten zugute. Auch sonst gab es z. B. in Feuerwerkskünsten allerlei Überraschendes zu sehen. Einmal wird sogar ein Gerüst, das die Stadt Jericho darstellen soll, auf die Bühne gebracht. Aber im allgemeinen war der Hintergrund, der sich dem Auge darstellte, immer derselbe Vorhang. Die Vorstellung des Schauplatzes wird durch Wort und Bewegung ersetzt. Wird die Bühne leer, so bedeutet das Auftreten neuer Personen eine Verwandlung der Szene. Begeben sich dieselben Personen an einen anderen Ort, so wandern sie ein paarmal auf der Bühne umher, und wenn sie haltmachen, ist der neue Schauplatz erreicht. So ist die fortschreitende Bewegung, die durch die Breitendimension des mittelalterlichen Theaters ermöglicht war, auf den beschränkten Raum des Podiums zusammengedrängt. Aber wenn Hans Sachs zu den geistlichen Stoffen des mittelalterlichen Dramas zurückkehrt, wird ihm dieser Raum doch zu eng. Seine Passion rechnet mit einer inneren Bühne, die nach Öffnung des Vorhanges den Einblick in Innenräume, wie das Haus des Pilatus gewährt, und mit einer oberen Bühne, auf der die Kreuzigung stattfindet; auch sie wird dem Auge während des Zwischenaktes, der gelegentlich mit Musik ausgefüllt wird, durch einen Vorhang verschlossen. Bei dem „Jüngsten Gericht" wird mit einem Raum unterhalb der Brücke gerechnet, und die Toten steigen aus dem Loch, d. h. der Versenkung empor.

Wenn Devrients dreistöckige Mysterienbühne als allgemeine mittelalterliche Einrichtung kein Luftschloß wäre, so könnte man ihre Weiterbildung in dem Passionstheater des Hans Sachs erkennen. Bei Aufführungen innerhalb der Kirche war ja tatsächlich, wie wir sahen, der für die großen Spiele im Freien nicht ausreichende Stufenbau schon im Mittelalter anzunehmen. Auch Vorhänge hatten schon Verwendung gefunden. Aber nicht allein an mittelalterliche Grundlagen ist anzuknüpfen; ich möchte den Versuch machen, die Beschaffenheit der geistlichen Hans-Sachs-Bühne auch von Erscheinungen der Folgezeit aus zu erhellen. Für den Nürnberger Nachfolger des Hans Sachs, für Jakob Ayrer, ist die als „Zinne" bezeichnete Oberbühne eine Voraussetzung. Ayrers Oberbühne pflegt zwar als Entlehnung aus dem Theater der englischen Komödianten erklärt zu werden, dessen Verpflanzung nach Deutschland durch den Bericht über eine Regensburger Aufführung Spencers im Jahre 1612 belegt ist. Aber daß diese Oberbühne etwas durchaus Neues war und daß sie ausschließlich englischen Ursprunges ist, bleibt unbewiesen. Man darf nicht vergessen, daß bereits vor den großen Wandergastspielen der Engländer eine dreiteilige Bühne auf dem Kontinent nachweisbar ist, nämlich das Theater der niederländischen Rederijkers (Rhetoriker). Diese Gesellschaften, die nach strenger Regelgebung die Dichtkunst pflegten und ernstes Theaterspiel zum Gegenstand des Wettbewerbes machten, haben innerhalb einer ein wenig höheren Bildungs- und Gesellschaftsschicht etwas Ähnliches bedeutet wie die

deutsche Meistersingerzunft. Zusammenhänge sind trotz der engen Handelsbeziehungen, die Süddeutschland und Flandern verbanden, und trotz der Gastspiele niederländischer Schauspieler, die bereits im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in Deutschland nachweisbar sind, nicht deutlich zu erkennen; vielleicht ergeben sich die Übereinstimmungen aus gleichartigen Lebensbedingungen der Städtekultur. Die Ursprünge freilich sind verschiedener Art: während die Meistersinger, die sich erst später dem Drama widmeten, an die handwerksmäßige Entartung des Minnesanges anzuknüpfen sind, gingen die Rederijkkamers wahrscheinlich aus Gesellschaften, die dem geistlichen Schauspiel dienten, hervor. Das mag die Art ihrer Bühne erklären. Später ist ihr hauptsächliches Stoffgebiet das Spel van Sinnen oder die Moraliteit, d. h. die ernste Allegorie, deren bekanntestes Beispiel der in den Niederlanden und England etwa gleichzeitig auftauchende Stoff des „Jedermann" ist.

Bilder, die das Schaugerüst der Rederijkers in Gent, Antwerpen und Haarlem darstellen, sind erhalten (Abb. 14 u. 15). Auf dem niederländischen Theater wurde die Haupthandlung, die auf dem Podium vor dem Vorhang spielte, unterbrochen durch die sogenannten „Vertooningen", d. h. durch Gemälde oder lebende Bilder, die sich nach Wegziehen des

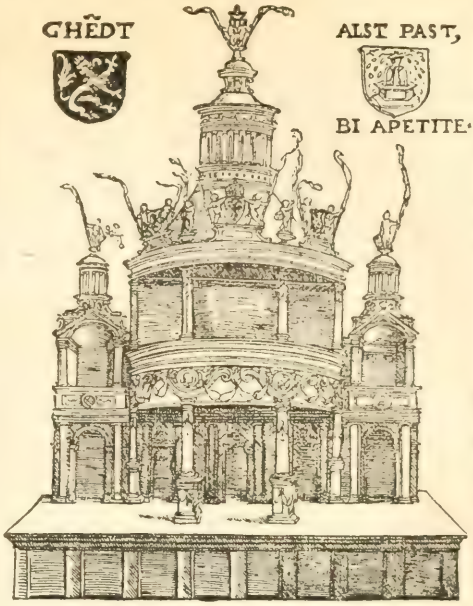


Abb. 14. Theater der Rederijker in Gent (1539).

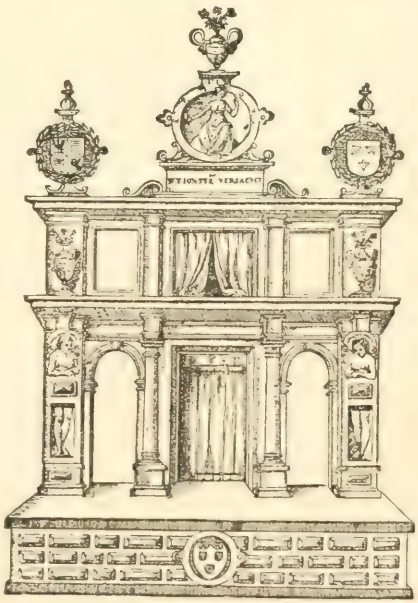


Abb. 15. Theater der Rederijker in Antwerpen (1561).

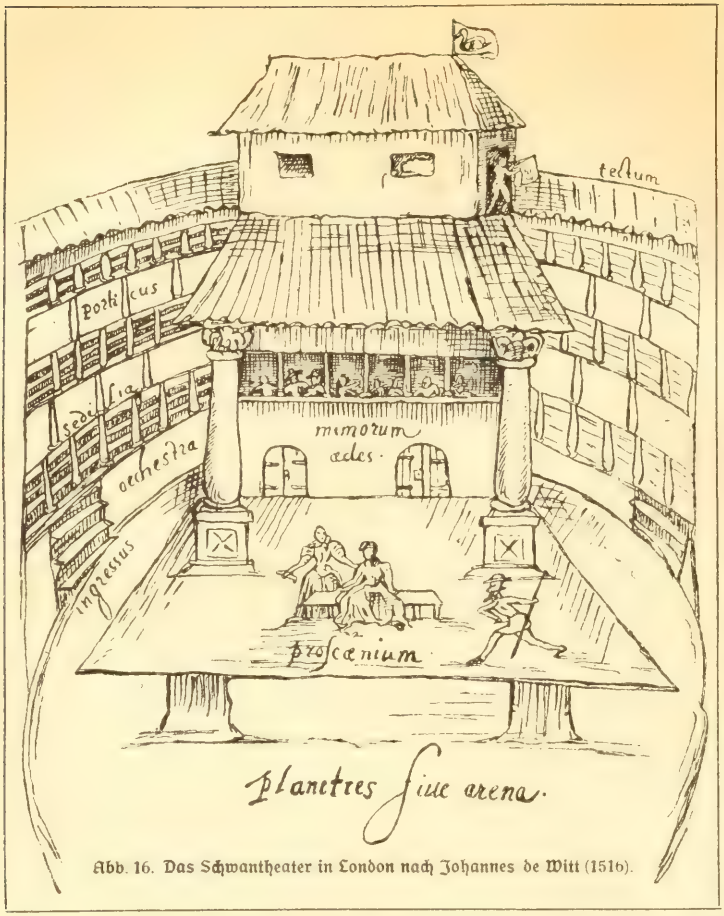


Abb. 16. Das Schwantheater in London nach Johannes de Witt (1516).

Vorhanges auf der inneren Bühne darstellten. Über dieser Hinterbühne aber befand sich in einem zweiten Stockwerk eine gleichfalls durch Vorhang verschlossene Loge, und wenn himmlische Erscheinungen in die Handlung eingriffen, so geschah es von dieser Oberbühne aus. Vielleicht dürfen wir uns das geistliche Theater des Hans Sachs ähnlich vorstellen. Wenn das Neue in der Vereinigung von Übereinander und Hintereinander liegt, so ist die Übereinstimmung aus gleichartigen Bedingungen hervorgegangen.

Durch die Verbindung von Elementen des mittelalterlichen Theaters mit solchen des Schultheaters wurden Reichtum und Beschränkung, Kontrastwirkung und schneller Wechsel des Bühnenbildes miteinander vereinigt. Welche Entwicklungsmöglichkeiten für die besondere Ausdrucksweise des germanischen Dramas diese Bühnenform bot, zeigt ein Blick über den Kanal. Wenn wir uns den dreiteiligen Aufbau des niederländischen Theaters in einen englischen Wirtshaushof versetzt denken, als Abschluß des Hufeisens, das in den umlaufenden Galerien des Hofes bereits einen vollkommenen Zuschauerraum für die Hahnenkämpfe, die unten im „cockpit" stattfanden, darstellt, so haben wir die Bühne Shakespeares, nur daß auf ihr die Höhenrichtung noch um eine weitere Stufe gesteigert wird, um einen die Oberbühne überragenden

Turm, der auf der Rederijkerbühne von Gent auch bereits vorhanden ist, aber dort noch lediglich dekorativem Zweck dient.

Durch die bekannten Abbildungen und Rekonstruktionen des Swan-, des sogenannten Red-Bull- und des Fortune-Theaters (Abb. 16—19) werden die allzu primitiven Vorstellungen berichtigt, die man sich früher von dem „O von Holz" machte. Die Entwicklung des weltlichen Theaters, die vom einfachen Podium des Fastnachtspiels ihren Ausgang nahm, ist hier zu einem Höhepunkt geführt, der in der Richtung des dekorationslosen Theaters kaum zu überbieten ist. Dekorationslos heißt nicht so viel wie schmucklos. Die Pracht der Kostüme hebt sich von einem durch seine Verhältnisse das Auge erfreuenden Hintergrunde ab, und die auf der Vorderbühne spielende Handlung findet eine feste Architektur, an die sie sich anlehnen kann. Das weit in den Zuschauerraum hineinragende Podium bietet hinreichenden Raum zur Entfaltung von Massenszenen. Die zu beiden Seiten des Vorhanges sich öffnenden Türen geben Zirkulationsmöglichkeit, so daß nicht allein auftretende und abgehende Personen einander ausweichen, sondern zwei Armeen zum Kampfe einander entgegenziehen können. Der Hinterbühne kann, soweit ihr nicht ein als Thronsitz oder Ruhebett gleich verwendbares „canopy" fest eingebaut ist, eine wechselnde Ausstattung zuteil werden; der Abschluß durch einen Vorhang ermöglicht auf ihr die Stellung von Gruppen am Anfang oder Schluß des Auftrittes. Die Oberbühne, zu der Treppen im Innern des Hauses emporführen, dient je nach Bedarf entweder den Zuschauern oder dem Orchester oder dem Spiel; als Schauplatz kann sie bald einen Balkon, bald das Innere eines Hauses, bald den Wall einer Stadt oder eine Anhöhe darstellen, wie schließlich auch die Zinne des Turmes für den ausschauenden Wächter Verwendung findet. Diese Mannigfaltigkeit ermöglicht nicht allein schnellen Wechsel der Auftritte ohne Pause, sondern ein Nebeneinanderhergehen mehrerer Handlungen in wohlberechneten Kontrastwirkungen. Das Durcheinander, das auf der Illusionsbühne des Kulissentheaters als willkürliche Guckkastentechnik erscheint, ordnet sich auf dieser Bühne

Abb. 17. Geschlossenes Wintertheater in einem englischen Wirtshaus (früher als Red Bull-Theater bezeichnet).

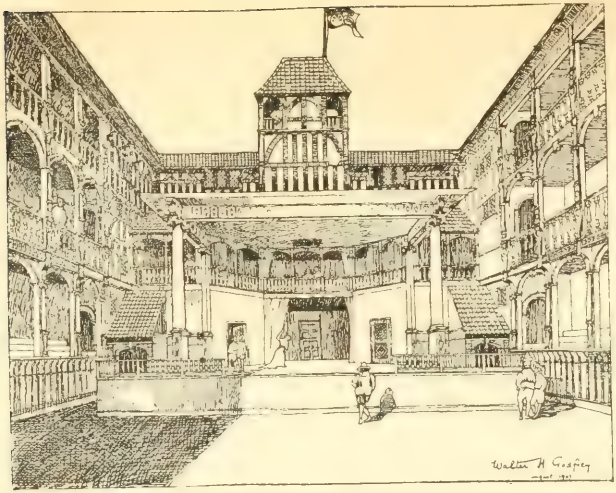
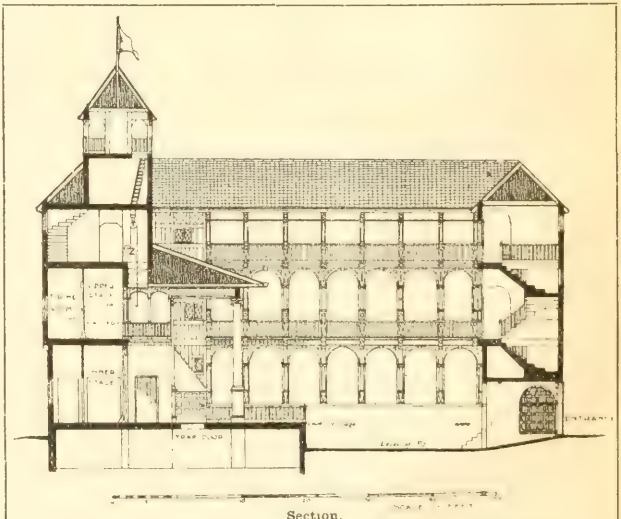


Abb. 18. Rekonstruktion des Fortuna-Theaters in London.

zu einem vielgliederigen, aber in sich geschlossenen Organismus. Wie Shakespeares Theater die mittelalterliche Vielheit zu einer architektonischen Einheit zusammenfaßt, so behält auch die vielgliederige Handlung, ohne sich in lückenloser Vollständigkeit durch tote Strecken hinzuschleppen, einen lebensvollen Zusammenhang für das Auge des Beschauers.

Aber stärker noch war das Ohr des Hörers zur Verwirklichung der theatralischen Illusion herangezogen. Die Dekoration wurde gesprochen, wie auf dem Schultheater. Was bedurfte es kümmerlicher Behelfe, wie jener sagenhaften Tafel, die die Lokalität bezeichnen sollte, wenn schon die ersten Worte der auftretenden Personen den Schauplatz nannten und die Phantasie des Hörers in Schwingung versetzten? Was bedurfte es blauer und grüner Leinwandfetzen, wenn ein ganzes Stück von Waldesduft oder Seeluft geättigt und durchklungen war? Schien auch den Liebenden, die vom Zauber der wunderbaren Nacht schwärmten, die Nachmittagssonne ins Angesicht, so triumphierte doch die zwingende Gewalt der poetischen Sprache über jedes Hemmnis der Illusion. Sicher kamen solche Szenen auf dem offenen Sommertheater (Schwantheater Abb. 16) zu keiner geringeren Wirkung als auf der geschlossenen Winterbühne (Abb. 17), die mit Kronleuchtern und Rampenlicht erhellt



Section.

Abb. 19. Rekonstruktion des Fortuna-Theaters (Längsschnitt).

war. Der Verzicht auf die Augentäuschung ist der Eindrucksfähigkeit des Wortes weniger im Wege als die unzulängliche Nachhilfe. Die erhöhten Ansprüche an die Suggestionsmacht der Sprache ließen die poetische Kraft erstarken. Aus der Not wurde eine Tugend. Vielleicht verdanken wir gerade der Dekorationslosigkeit der Shakespearebühne die stimmungsgewaltigsten Naturschilderungen der Dichtung.

Auf der deutschen Bühne kommt die Wortkunst Shakespeares erst mit dem Übersetzungsmeisterwerk der Romantik zur Entfaltung. Die gleiche Periode läßt das Verständnis für Wesen und Vorzüge der altenglischen Bühneneinrichtung erwachen und zeitigt die ersten Versuche, Shakespeare im Stile seiner Zeit zu inszenieren. Mit Tieck setzt auch bereits die Überschätzung dieser historischen Experimente ein; man hofft durch die Shakespearebühne das deutsche Theater vom falschen Kulissenprunk des Ausstattungsstückes zu erlösen und zu gediegener Echtheit zurückzuführen. Aber wenn schon der Einbau einer Shakespearebühne in den geschlossenen Rahmen und das Rampenlicht unseres Bühnenhauses eine halbe Maßregel ist, die ein unorganisches Gebilde erzeugt, so wäre vollends der Versuch, Dichtungen anderen Geistes und anderer Kulturbedingtheit in dieser archaisierenden Weise aufzuführen, eine Gewaltsamkeit, die sich rächen müßte. Nicht in der Nachahmung der Shakespearebühne kann das Heil liegen, sondern nur in der Nutzbarmachung ihrer Werte, wie sie zum Teil von der modernen Stilbühne angestrebt wird.

Der Ausgleich zwischen Augen- und Ohrenkunst, der dem Wort die führende Rolle bei bewegtester Handlung ließ, kam bei der ersten Berührung des deutschen Theaters mit dem altenglischen nicht zur Geltung. Um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts begannen die Gastspiele der englischen Komödianten, zunächst im Dienst kurfürstlicher, herzoglicher und landgräflicher Höfe, dann auf eigene Rechnung. Was ihnen den Sieg sicherte, war nicht die unmittelbare Bedeutung der elisabethanischen Dichtung, sondern die berufsmäßige Kunst und sichere Routine, die in dieser poetischen Blütezeit zur Reife gekommen war. Neben großen schauspielerischen Aufgaben war auch der mittelalterlichen Jongleurkunst und der Komik des Volkstheaters Gelegenheit zur Betätigung geblieben, und den großen Lustspielen Shakespeares folgten Jigs und Morischkentänze als unliterarische Nachspiele.

Mit ihren akrobatischen und musikalischen Fertigkeiten erheiterten die ersten Engländer als Instrumentisten und Springer die Festlichkeiten der deutschen Höfe, und mit gleichen Taten werden sie zunächst die schwerfällige Kunst der deutschen Handwerker aus dem Felde geschlagen haben. Eine bescheidene schauspielerische Technik, deren Grenzen man aus den stereotypen Bühnenanweisungen erkennen mag, hatte sich auch auf dem Theater des Hans Sachs herausgebildet, und die Nürnberger wagten sich am Ende des Jahrhunderts bereits aus den Mauern ihrer Stadt und gastierten auf der Frankfurter Messe.

Aber wo ihnen die Engländer entgegentraten, mag das Urteil des Publikums ähnlich gelautet haben, wie in Victor Hugos „Nôtre Dame de Paris" über die lederne Moralität des Pechvogels Gringoire: „ce n'est pas amusant; ils se querellent de la langue, et rien de plus . . . Il fallait faire venir des lutteurs de Londres ou de Rotterdam." Der angelsächsische Exzentrik-Humor triumphierte, und selbst nachdem die größeren Truppen die Meisterwerke Shakespeares und Marlowes über den Kanal gebracht hatten, beruhte ihr Ruhm und ihre Anziehungskraft doch auf den Leistungen des John Bouset, des Stockfisch, des Pickelhäring.

Wie hätte auch das Publikum von den großen Dichtungen ergriffen werden können, da es die Worte gar nicht verstand! Die drolligen Sprünge der lustigen Person, die Prügelszenen, die drastische Situationskomik wirkten auch als Pantomime, ebenso wie die krassen Effekte blutrünstiger Tragik. Von Shakespeares Lustspielen war deshalb die Bezähmte Widerspenstige am erfolgreichsten; von seinen Tragödien der Titus Andronikus. Die rohstofflichen Elemente blieben auch im Vordergrunde, als die Nachfolger der ersten englischen Truppen zur deutschen Sprache übergingen und als deutsche Dramatiker, wie der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, sich ihrem theatralischen Stil anpaßten. Schon aus den Bühnenanweisungen dieser Texte geht hervor, welche ganz anderen Ansprüche jetzt an die mimische Ausdrucksfähigkeit des Darstellers gemacht werden, und wie mit den rohsten naturalistischen Effekten alles wieder auf den Augeneindruck des Zuschauers berechnet ist.

Wie ganz anders als das Händeringen und Händezusammenschlagen und Neigen oder Kratzen des Kopfes in den Hans Sachsschen Bühnenanweisungen wirken die wilden Affektausbrüche in den Dramen des Herzogs Heinrich Julius, dessen ungeratener Sohn wie ein Ochs brüllt und mit dem Kopf gegen die Wand rennt, so daß die unter der Perücke befindliche Blutblase platzt und das Antlitz überströmt. Wie sehr rechnet aber auch die feine Nuancierung seiner komischen Gesten mit einer ihrer Mittel sicheren Schauspielkunst; wie deutlich sieht man den Bramarbas Vincentius Ladislaus: „stehet, brüstet und räuspert sich, streichet den Knebelbart, und setzet einen Fuß vor den andern und stellet sich, als stünde er gar in tiefsten Gedanken und bedachte sich, was er reden sollte."

Die Sprache war Prosa, und damit verlor der Text seine Widerstandskraft gegen die Willkür des schauspielerischen Interesses; die Heiligkeit des Wortes wurde mehr und mehr durch Improvisation verletzt. Von den englischen Originalen blieb nur das Skelett der äußeren Handlung übrig, das mit bunten Flittern aufgeputzt wurde, ohne Blut und Nerven zurückzugewinnen. Die künstlerische Berechnung, die in der Unterbrechung der tragischen Handlung durch komische Zwischenszenen gewaltet hatte, ging verloren, da die Extreme unvermittelt zusammenstießen und der Zuschauer in brutalem Wechsel zwischen

siedender Leidenschaft und dem kalten Wasserstrahl erquickender Komik ein römisch-irisches Bad erhielt. Beispiele für die verzerrende Entstellung großer Dichtungen sind in der Hamletbearbeitung, die als der „Bestrafte Brudermord" noch im 18. Jahrhundert gegeben wurde, und im Puppenspiel vom Doktor Faust erhalten. Auf das uralte Puppentheater kamen solche Texte, als die Not des Dreißigjährigen Krieges so manchen Prinzipal zwang, ein Personal in Dienst zu nehmen, das weder Gage noch Ernährung beanspruchte. Immerhin wurde auf diese Weise dem größten Stoff der deutschen Dichtung ein dramatisches Lebensfünklein erhalten.

Nach dem Dreißigjährigen Kriege haben es einsichtige Theaterleiter wie Johannes Velten unternommen, gegen die Geschmacklosigkeit anzukämpfen, aber die versuchte Trennung zwischen ernster Hauptaktion und lustigem Nachspiel wurde durch den bombastischen Mischmasch der Haupt- und Staatsaktionen wieder aufgehoben. Es gehörte einmal zum Geschmack der Zeit, daß Harlekin „die Seriosität der Aktion adoucierte"; so ließ er es sich nicht nehmen, bei der tragischen Hinrichtung einer hingeopferten Majestät als Scharfrichter seine Späße zu machen.

Die Bühne der Wandertruppen, die das Erbe der englischen Komödianten angetreten hatten, war zweiteilig; durch Aufziehen oder Fallen der Mittelgardine, die als Hintergrund der Vorderbühne diese in voller Breite von der Hinterbühne trennte, war eine offene Schauplatzverwandlung ohne Pause möglich. Diese Doppelbühne findet in dem durch Jacob von Kampen 1638 errichteten Amsterdamer Theater, das Elemente der Rederijker- und Shakespeare- sowie der klassizistischen Renaissancebühne vereinigt, ein Vorbild. Der aufgezogene Mittelvorhang ist auf der Abbildung, die Philipp von Zesen in seiner „Beschreibung der Stadt Amsterdam" 1664 gibt (Tafel 3 Nr. 20), zu sehen. Auf die feste Dekoration mit ihren perspektivischen Durchblicken unter den Balkonen mußte allerdings die Wanderbühne verzichten. Farbige Leinwandstreifen dienten dafür als Kulissen, mit deren vollständiger Verwandlung man es nicht so genau nahm: hatte die kurze Bühne einen Wald dargestellt, so konnten unter Umständen die vorderen Flügel grün bleiben, auch wenn die Hinterbühne in der nächsten Szene nach Aufziehen des Mittelvorhangs einen Innenraum darstellte. In der Aufgabe der Oberbühne, in der Anwendung von Kulissen, in der Zurückziehung des vorderen Podiums in den Bühnenrahmen und in dem Abschluß der Bühne durch einen vorderen Vorhang hat sich das Theater der Wandertruppe von der altenglischen Einrichtung entfernt und dem Einfluß der italienischen Verwandlungsbühne hingegeben. Auch der Spielplan ist keineswegs auf die englischen Komödianten allein zurückzuführen, sondern von anderen auswärtigen Einflüssen, namentlich von denen der italienischen Oper durchsetzt.

Aus eigener Kraft konnte das deutsche Theater den Rückweg zu seinen selbständigen Wurzeln nicht mehr finden. Als man im 18. Jahrhundert tat-

kräftig an die Reinigung der Bühne ging, schien die einzige Rettung bei der Stilreinheit des französischen Klassizismus zu liegen. Am wenigsten versprach England. Der Einbürgerung Shakespeares stand als stärkster Widerstand seine eigene Karikatur entgegen, die im Drama der Wandertruppen erhalten war. Auf dem Jahrmarktstheater schien der englische Geschmack an den Pranger gestellt. Es gehörte der tiefdringende Scharfblick eines Lessing dazu, unter Wust und Unrat die verschütteten Grundlagen eines eigenen Nationaltheaters zu erkennen und sogar den kecken Gesellen in Schutz zu nehmen, der an allem Unheil schuld schien, der als erster von den Brettern des Volkstheaters Besitz ergriffen hatte, und der in unverwüstlicher Frische als letzter seinen Kopf durch die Spalte des gefallenen Vorhanges steckte — den Narren.

III. Hoftheater.

Denkt nicht, ihr seid in deutschen Grenzen
Von Teufels-, Narren- und Totentänzen;
Ein heitres Fest erwartet euch.

So wird im zweiten Teile des Faust als größte theatralische Prachtentfaltung die Mummenschanz am Kaiserhofe angekündigt. Der Aufzug des Plutus ist das Werk des Hoftheaterleiters Goethe und krönt die Reihe der großen allegorischen Maskenzüge, mit denen er so manche Winterfestlichkeit am Weimarer Hofe im Stile der Renaissancekunst verherrlicht hatte. Eigene Erinnerungen an den Farbenglanz des römischen Karnevals verbanden sich mit literarischen Anregungen, die in den Beschreibungen der Florentiner trionfi und canti carnascialeschi gegeben waren. So wird italienischer Daseinsfreude und Sinnenlust, die erobernd gen Norden vordringt, am deutschen Kaiserhofe eine symbolische Ehrenpforte errichtet.

Die italienische Renaissance ist die Heimat des Hoftheaters, das nach geistlichem und Volksschauspiel einen weiteren Schritt in der Säkularisation des Theaters bedeutet. Mysterium und Mimus führen auf theatralische Urformen religiöser Natur zurück; das Theater der Renaissance dagegen ist in jeder Hinsicht ein Erzeugnis weltlicher Kunst. Im Kultus des Diesseits, in der Verherrlichung des gegenwärtigen Herrschers, vor dessen Glanz auch die Masken der alten Götter sich neigen, ist der letzte Rest des religiösen Ursprungs verwischt.

Die höfische Kultur des Mittelalters hatte das Theater der Kirche überlassen und neben Minnesang und Epik keine dramatische Kunst gezeitigt. Erst das erhöhte Lebensgefühl der Renaissance gab dem Spieltrieb freiere Entfaltung, und die Wiederbelebung des Altertums verstärkte die Richtung auf großartige Repräsentation. Die prunkvollen Hoffeste bedeuteten eine Auferstehung der Triumphzüge römischer Cäsaren, während das bürgerliche Leben des Altertums in den Plautus- und Terenzaufführungen der Humanisten sich zu spiegeln schien. So konnte das Renaissancetheater, das auf dem klassischen

Schauplatz aus den alten Wurzeln emporwuchs, den Enkeln des alten Rom als wahres Nationaltheater gelten. Auf anderen Boden verpflanzt, trieb es als fremdartiges Kunstgewächs wundersame Blüten.

Bei den Hoffestlichkeiten stand das Schauspiel in Wettbewerb mit anderen Künsten; aus ihrem Zusammenwirken erwuchs der Gedanke des Gesamtkunstwerkes. Zunächst gewannen Malerei und Architektur Anteil an der Ausgestaltung der Bühne. Hören wir bereits bei vorausgehenden römischen Aufführungen von einer gemalten Szene, so sind 1486 bei der Aufführung der Plautinischen Menächmen am Hofe zu Ferrara an Stelle der sonst üblichen Vorhangzellen fünf plastische Häuser, mit Zinnen gekrönt und versehen mit Fenstern und Türen, aufgestellt worden. Auf dem freien Platz zwischen diesen Häusern spielte sich die Handlung ab. Die auseinanderliegenden Burgen des mittelalterlichen Schauplatzes sind in einer planmäßigen Komposition zusammengedrängt, die als naturgetreues Straßenbild die Anfänge der Illusionsbühne darstellt. Damit kam zu dem bisherigen rückwärtigen Abschluß auch eine seitliche Begrenzung der Bühne — eine zweite und dritte Wand. Bereits im selben Jahre haben die neuen Bühneneindrücke in den Abbildungen der Ulmer Übersetzung des „Eunuchus" (Nr. 21; gleicher Auftritt wie Nr. 13) ihre Spur hinterlassen.

Abb. 21. Ulmer „Eunuchus" V, 6.

Ein weit glanzvolleres Fest war es, als 1501 am Hofe zu Ferrara die Hochzeit des Prinzen Alfonso von Este mit Lucrezia Borgia gefeiert wurde. Fünf Lustspiele des Plautus wurden dargestellt, und 110 eigens für diese Aufführung angefertigte Kostüme konnte der Herzog vor seinen Gästen ausbreiten, um zu beweisen, daß keines davon zweimal verwendet zu werden brauche. Nichts kennzeichnet besser die Veräußerlichung des humanistischen Theatersinnes an den Höfen. Von der Aufführung selbst berichtet Isabella Gonzaga, die Schwester Alfonsos, an ihren Gatten, und unbefangen bekennt sie, wie sehr diese antiken Lustspiele trotz alles Kostümaufwandes sie langweilten. Aber nicht genug weiß sie von der Pracht der Zwischenspiele zu sagen: da sah man Fechterkunststücke römischer Krieger, Tänze von wilden Männern, aus deren Füllhörnern flüssiges Feuer sprühte, und einen Fackelreigen von Mohren (moresca). Diese Augenweide entschädigte für die Reden der Komödie, die man als pflichtmäßigen Tribut an den Ernst der Kunst und als Dekorum der Bildung über sich ergehen lassen mußte. Es ist bereits die typische Galavorstellung des Hoftheaters, das Urbild des „théâtre paré", der überladenen Speisekarte, die keine der auf-

getragenen Kostproben zum wahren Genuß gelangen läßt. Bald aber stieg die neue Mode auch zum Volkstheater herab, und Morischkentänze sah man bei der Nürnberger Fastnacht wie auf dem Theater Shakespeares. Sie setzten sich an die Stelle des Tanzes, in den das Fastnachtspiel seinem Ursprung nach ausgelaufen war, und moresca wurde der Fachausdruck für das Ballett, das sich als neue Beigabe an die Komödie anschloß.

Bei den italienischen Hofaufführungen waren indessen die Zwischenspiele mit zunehmender Bedeutung über den Umfang einzelner Tänze hinausgewachsen. Durch die Wahl mythologischer Themen stellte man die choreographischen Darbietungen in den Zusammenhang dramatischer Entwicklung. Man mochte glauben, auch darin dem antiken Theater treu zu bleiben, aber was man als Hauptsache von ihm übernahm, war der deus ex machina. Über den Gefilden Elysiums, auf die ein Goldregen niederging, erschien Juno im Wolkenwagen, und ihre Erscheinung wurde abgelöst durch den Regenbogen der Iris. Andere Bilder führten in die brennende Unterwelt, aus der der Nachen des Charon auftauchte, oder auf den Grund des Meeres, der von Korallenfischern, von einem sinkenden Schiff, von Neptun und Najaden und Delphinen belebt war. Oder es zeigte sich die Gebirgslandschaft des Parnasses, von dessen Gipfel Apollo und die Musen herabstiegen, um in Lobgesängen den Fürsten und seine Gäste zu feiern. Gelegenheitsdichtung und Musik kamen hier zur Mitwirkung, aber der Hauptanteil fiel neben der Tanzkunst der Maschinerie zu, die die Verwandlungen und Erscheinungen in Bewegung setzte. Die italienischen Fürstenhöfe suchten sich an Aufwand und Reichtum neuer Erfindungen zu überbieten. Mit den Este in Ferrara traten die Gonzaga in Mantua, die Sforza in Mailand, die Montefeltre in Urbino in einen Wettbewerb, von dem sich auch der päpstliche Hof in Rom nicht ausschloß. Die größten Künstler der Renaissance stellten sich nicht nur als Maler, sondern als Theateringenieure in den Dienst dieser Hofkunst. In Florenz hat Brunellesco, der Meister der Domkuppel, den kunstreichen Mechanismus einer von zwei Engelssphären umkreisten Himmelskugel und den mandelförmigen Apparat, in dem der Engel Gabriel zur Erde niederschwebte, konstruiert. Er wurde übertrumpft durch das „Paradies" des Lionardo da Vinci, der 1490 bei einer Hochzeitsfeier in Mailand das ganze Himmelssystem in Rotation setzte. Jedesmal wenn sich ein Planet der Braut näherte, trat seine Gottheit hervor, und nacheinander begrüßten Jupiter, Saturn, Mars, Merkur und Venus das Paar in ihren vom Hofdichter Bellincioni verfaßten Versen. In Rom aber war es Raffael, der 1519 bei einer Aufführung der Ariostschen „Suppositi" im Vatikan für die Ausstattung aufkam.

Die Darstellungen fanden zunächst im Freien statt: der Park oder der Schloßhof waren die Schauplätze der nächtlichen Aufführungen, die von Fackelschein erhellt wurden. Aber die Ungunst der Witterung und die Rücksicht auf die Kleiderpracht der Zuschauer, die nicht im Schatten bleiben wollte,

drängte die Aufführung ins Innere des Schlosses, und so entstand das Saaltheater. Den Festsaal des Schlosses füllten die Gäste, und nur ein schmaler Streifen blieb der Szene. So trat an die Malerei und Theaterarchitektur die Aufgabe, künstlich Raum zu schaffen und durch perspektivische Mittel eine Tiefe vorzutäuschen, die die Bühne nicht besaß. Die Meisterschaft der Bramante und Baldassare Peruzzi blieb den Ansprüchen, die an gemalte oder in Reliefperspektive ausgeführte Hintergründe gestellt wurden, nichts schuldig. Die Bildwirkung dieser Theatergemälde aber forderte einen Rahmen; der Übergang von der natürlichen zur künstlichen Optik bedurfte einer Vermittlung; der Wechsel der Bilder rechnete mit dem Eindruck der Überraschung. Diesen Aufgaben wurde der vordere Vorhang gerecht, der die Bühne von dem Zuschauerraum abschloß. Seine Anwendung ist zuerst 1519 in Rom belegt. Mit ihm ist die vierte Wand gezogen, die die Region des Scheines von der Realität trennt; jetzt erst bedeuten die Bretter eine Welt für sich. Aber diese Neuerung führt noch keineswegs zur letzten Folgerung der Illusionsbühne, nämlich zu einem Zusammenspiel, das sich um die Anwesenheit von Zuschauern nicht zu kümmern scheint. Vielmehr kam in den besonderen Verhältnissen des Hoftheaters stets zum Ausdruck, daß die Aufführung für die Zuschauer da war; als Huldigung für den Gastgeber und seine erlauchten Gäste trat das Spiel aus dem Rahmen der Bühne heraus in den Festsaal; wiederum stand dem Wunsche der Herrschaften, sich unter die Mitwirkenden zu mischen und an ihren Tänzen teilzunehmen, kein Hindernis entgegen. So blieb, auch wenn die Bühne über das Parkett des Saales erhöht wurde, durch eine Treppe die Verbindung mit dem Zuschauerraum gewahrt. Die Zwischenzone, die durch den Orchesterraum geschaffen wurde, gehört erst einer späteren Entwicklungsstufe des Hoftheaters an.

Von Anfang an waren die mythologischen Zwischenspiele, gleichviel ob Tanz oder Maschinerie im Vordergrund stand, musikalisch begleitet. Die weitere Entwicklung fällt zusammen mit der Entfaltung der Instrumentalmusik und Bereicherung des Orchesters um mannigfaltigere Instrumente, sowie mit der Ausbildung eines neuen Gesangstiles, in dem man die rezitierende Vortragsweise des griechischen Dramas wiederzufinden glaubte. Bei wachsender Ausdrucksfähigkeit der Begleitung und gesteigerten Anforderungen an den Gesang entstand aus den musikalischen Intermedien schließlich die Oper. Das mythologische Thema und die dadurch bedingten Verwandlungskünste wurden zunächst beibehalten. In der Maschinerie wurde noch die Hauptbedeutung der neuen Kunstgattung gesehen, und selbst hinter der Dichtung trat die Musik vorerst zurück; wenigstens wurde bei der „Daphne", die als erste Oper 1594 in Florenz gegeben wurde, das Verdienst des Textdichters Rinuccini höher geschätzt als das des Komponisten Peri. Deshalb hielt man sich auch bei der Verpflanzung nach Deutschland nur an den Text; es ist weniger das Zeichen

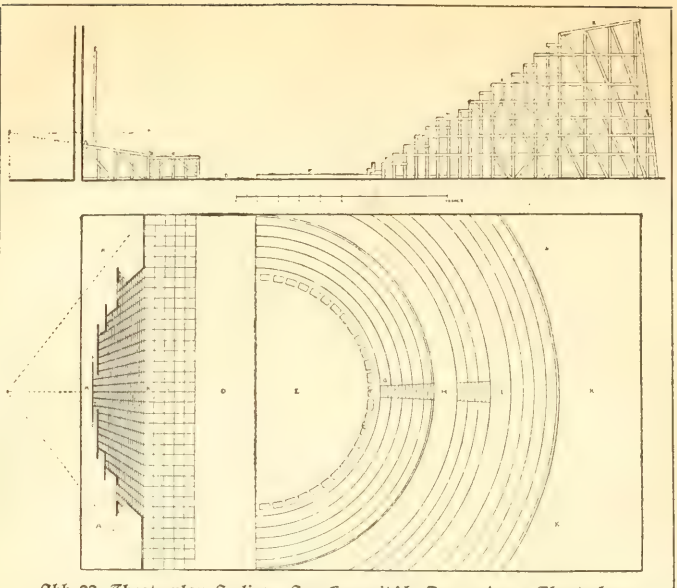


Abb. 22. Theaterplan Serlios. Aus Hammitzsch, Der moderne Theaterbau.

einer überlegenen Selbständigkeit der deutschen Tonkunst als vielmehr einer Geringschätzung des musikalischen Teiles, wenn für die Torgauer Aufführung der Pastoral-Tragi-Komödie „Daphne" im Jahre 1627 Heinrich Schütz eine neue Musik komponierte, während Martin Opitz den Text des Rinuccini übersetzt hatte.

Nur mit Widerwillen war der Schlesier an diese Arbeit gegangen, die im Widerspruch mit allen Regeln der aristotelischen Poetik stand. Aber die Dichter des 17. Jahrhunderts waren Hofpoeten, und ihre Kunst ging nach Brot. Trotzdem, wenn der Reformator der deutschen Literatur die Tragweite seines Zugeständnisses geahnt hätte, wenn er vorausgesehen hätte, bis zu welchem Grade das deutsche Hoftheater dem italienischen Geschmack ausgeliefert wurde, so hätte er schwerlich seine Hand zur Mitwirkung geboten. Für beinahe zwei Jahrhunderte eroberten italienische Gesangskunst und italienische Dekorationskunst eine fast unbeschränkte Herrschaft über die deutsche Opernbühne. Noch umfassender aber und nachhaltiger war der Sieg der italienischen Baukunst, denn der europäische Theaterbau ist noch bis in unsere Zeit durch die Verhältnisse der italienischen Oper bestimmt.

Die Renaissance wollte kein neues Theater schaffen, sondern die Bühne des Altertums wieder herstellen. Aber mit der Scheinarchitektur und perspektivischen Tiefenillusion des Hintergrundes war etwas dem antiken Theater Fremdes zur selbständigen Entwicklung gelangt, und die Einfügung dieses neuen Bildes in den alten Rahmen verlangte von vornherein allerlei Anpassungen und Kompromisse. Die Perspektive setzte für das Publikum ein Gegenüber, kein Ringsherum voraus. Dem hätten die parallelen Sitzreihen eines Saales entsprochen; aber nicht der amphitheatralische Kreisbogen, der der antiken Überlieferung ohne jede Notwendigkeit nachgebildet wurde. Nach den Regeln des Vitruv entwarf der Bologneser Sebastian Serlio ein Theater (Abb. 22), das

sowohl auf freiem Platze errichtet als in einen Schloßsaal eingebaut werden konnte. Der amphitheatralische Stufenbau des Zuschauerraumes war daher nicht, wie bei dem antiken Theater, auf die natürliche Grundlage eines Berghanges, sondern auf ein künstliches Balkengerüst gestützt. Die Orchestra fand für das Spiel keine Verwendung; dagegen war die erhöhte Bühne selbst zweiteilig: das ebene Rechteck der Vorderbühne bot den auftretenden Tänzern, Sängern und Schauspielern einen festen Boden; die in Trapezform schräg ansteigende Grundfläche der Hinterbühne dagegen war in ihrer geringen Tragfähigkeit, ihrer Abschüssigkeit und ihren perspektivischen Verhältnissen nicht dazu bestimmt, von lebenden Darstellern betreten zu werden Zur Belebung der Tiefe waren höchstens Marionetten zu verwenden, deren Größe dem Maßstab der Verjüngung entsprach. Seitlich war die Hinterbühne durch leinwandbespannte Gerüste begrenzt; sie stellten Häuserecken dar, die aus Seitengassen in den Spielplatz hineinragten. Ihre eine Fläche stand dem Hintergrund parallel, während die andere schräg auf ihn hinführte; so strebten die Seiten in stumpfwinkliger Abstufung einander zu. Alle Linien, sowohl in der Richtung des ansteigenden Bodens als der sich annähernden Seitenwände trafen in einem einzigen Punkte zusammen, der als Augenpunkt der Perspektive noch einmal ebensoweit hinter dem gemalten Schlußprospekt gedacht wurde, als die Tiefe der Hinterbühne ausmaß.

Anders war es im antiken Theater gewesen. Dort war der Punkt, der die geometrische Konstruktion des Grundrisses beherrschte, vor der Bühne gelegen; die Thymele als Mittelpunkt der Orchestra und des konzentrischen Amphitheaters sammelte die Blicke aller Zuschauer und gab zugleich dem Spiel auf der Bühne Richtung. Es war der Brennpunkt, den alle Strahlen durchliefen. Der Angelpunkt, um den alles sich drehte, hielt Bühne und Zuschauerraum zusammen. Dieser Konzentration verdankte das antike Theater seine Geschlossenheit. Im Theater der Renaissance dagegen herrschte eine zentrifugale Tendenz, der zufolge Bühne und Zuschauerraum auseinanderfielen. Der Sammelpunkt lag hinter der Bühne und war nur den gegenübersitzenden Zuschauern erreichbar. Strenggenommen genoß überhaupt nur ein einziger, dem Augenpunkt genau gegenüberliegender Sitz des Zuschauerraumes die vollkommen richtige Bildwirkung; es war der bevorzugte Platz, der in der weiteren Entwicklung des Theaterbaues der Hofloge zufiel. Damit waren die Bedingungen für ein Klassentheater geschaffen, nicht für ein Massentheater, wie es in der antiken Grundlage gegeben war. In der unorganischen Vereinigung des antiken Amphitheaters und der modernen Bühnenperspektive aber lag die Halbheit und das unheilbare Gebrechen der Renaissancebühne.

Die weitere Entwicklung sucht den Widerspruch durch Veränderung teils der Bühnenanlage, teils des Zuschauerraumes abzuschwächen. Palladios Theatro Olimpico in Vicenza trug den seitlichen Zuschauerplätzen durch Ver-

vielfältigung der Bühnenperspektive Rechnung. Dieser älteste massive Theaterbau der Neuzeit, dessen 1584 durch Palladios Sohn beendete Gestalt noch heute erhalten ist (Abb. 23 u. Tafel 3 Abb. 24), hält sich im Zuschauerraum so sehr an das antike Vorbild, daß sogar die Decke als gemaltes Velarium die Illusion des offenen Raumes zu wahren sucht. Die Bühne dagegen erstrebt einen neuen Kompromiß zwischen Perspektive und fester Architektur. Die durch drei große Torbögen von der Vorderbühne getrennte Hinterbühne gabelt sich in fünf auseinander gehende, in Reliefperspektive ausgeführte Gassen, die auch dem seitlichen Beschauer den Einblick in ein Straßenbild eröffnen. Die Terenzdekoration, die ein Jahrhundert zuvor in Ferrara aufgekommen war, erscheint wie ein Fächer auseinandergebreitet, aber sie behält, trotz solcher Vielfältigkeit, den festen unveränderlichen Charakter; für die Verwandlungen der Oper ist dieses akademische Theater nicht geschaffen.

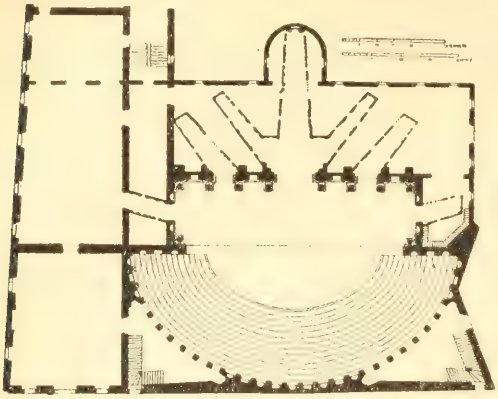


Abb. 23. Grundriß des Theatro Olimpico in Vicenza. Aus Hammitzsch, Der moderne Theaterbau.

Zur Befreiung aus der Starrheit verhalf eine neue Anknüpfung an das Altertum. Vor den an beiden Seiten der antiken Szene hervortretenden Flügelbauten befanden sich die Periakten, dreiseitige Prismen, deren Flächen in einer dem Hintergrund entsprechenden Weise bemalt waren. Ihre Drehung ermöglichte einen gewissen Dekorationswechsel. Diese antike Einrichtung lebte am Ende des 16. Jahrhunderts wieder auf in den „Telari", die nicht auf den Vordergrund beschränkt blieben, sondern reihenweise nach dem Hintergrunde sich verjüngend zu beiden Seiten der ansteigenden Bühne Spalier standen (Abb. 25). Damit wurde die Bühne Serlios weitergebildet, die seitlich durch hervorspringende Häuserecken begrenzt war. Diese Gerüste wurden auf Zapfen gestellt und drehbar gemacht; die dreiseitigen Prismen ermöglichten sogar einen mehr als zweimaligen Wechsel des Bildes, denn die abgewandten Seitenflächen konnten während des Spieles mit neuer Leinwand behangen werden. Immerhin war die Zahl der Verwandlungen durch die Schwerfälligkeit des Verfahrens beschränkt, und wenn der deutsche Baumeister Joseph Furttenbach, der die Theater Italiens studierte und ihre Einrichtungen nach Deutschland verpflanzte, sich etwas darauf zugute tat, daß auf dem von ihm errichteten Ulmer Theater um 1650 fünf Verwandlungen möglich waren, so genügte das den Ansprüchen des Balletts und der Oper keineswegs. Schon um 1620 war der Telaro durch die neue Erfindung des „Schiebers", die auch

Furttenbach auf seinen Reisen bereits kennen lernte, überholt. Giacomo Torelli, der die Schnellverwandlungskulisse wenn nicht erfand, so doch zu größter Leistungsfähigkeit vervollkommnete, genoß als der „große Hexenmeister" bereits europäische Berühmtheit und wurde, nachdem er verschiedene italienische Höfe mit seinen Künsten ergötzt hatte, um die Mitte des 17. Jahrhunderts nach Paris berufen. Er eröffnet die Reihe der Dekorationsvirtuosen, deren Gastspiele die internationale Herrschaft der italienischen Theaterkunst begründeten.

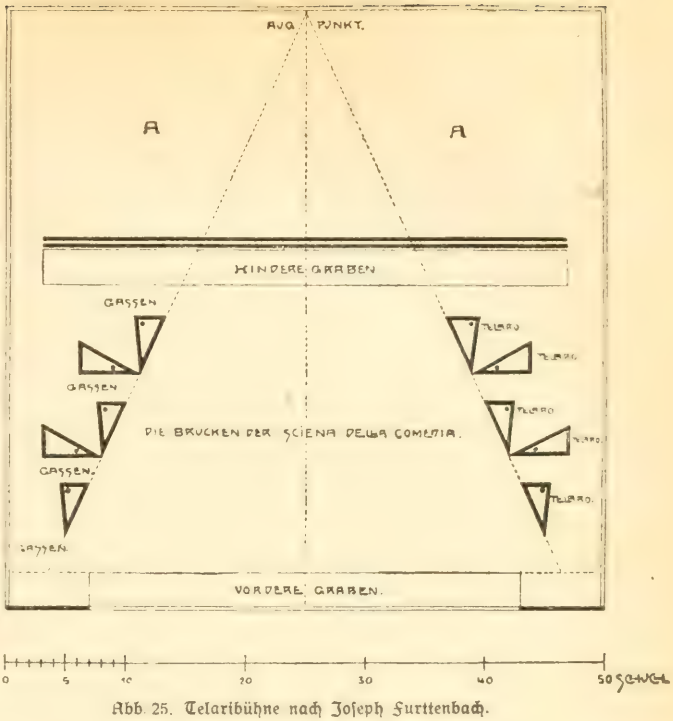


Abb. 25. Telaribühne nach Joseph Furttenbach.

Der Erfindung der Kulisse war die Verwandlung des Hintergrundes vorausgegangen. Das ursprüngliche System herabfallender und in einen Graben versinkender Hintergründe wurde abgelöst durch eine Einrichtung, die in Deutschland als „Schnurr-Rahmen" bezeichnet wird. Der Schlußprospekt bestand aus zwei bespannten Rahmen, die auf Wagen oder Schienen bewegbar waren und bei Verwandlungen wie Schiebetüren auseinandergezogen wurden, um den Ausblick auf einen neuen dahinter befindlichen Prospekt zu eröffnen. Später traten an Stelle der Schnurr-Rahmen die aufziehbaren oder aus der Höhe herabrollenden Schlußprospekte, deren Einführung im Zusammenhang mit den von oben herabschwebenden Himmelserscheinungen eine Überhöhung des Bühnenraumes voraussetzt. Das bedeutet eine neue wichtige Veränderung des Theaterbaues. Aber diese Oberwelt des Schnürbodens wird durch Sofitten verdeckt und bleibt dem Zuschauer unsichtbar. Was ihm dagegen von dem Mechanismus der Verwandlung sichtbar wird, ist vor allem die schichtenweise Ablösung der Hintergründe. In diesem beweglichen Hintereinander liegt das Charakteristische der Verwandlungsbühne gegenüber dem Nebeneinander und Übereinander der geistlichen und Volksschauspielbühne. Die Blicke der Zuschauer werden in die Tiefe gelenkt; bei der ersten perspektivischen Malerei war diese

Tiefe imaginär; aber sie bleibt es nicht, sobald der Reichtum der Verwandlungen eine wachsende reale Ausdehnung des Bühnenraumes nach rückwärts erzwingt. In dieser Richtung verläuft die Entwicklung; die beherrschende Dimension ist weder Breite noch Höhe, sondern die nach hinten führende Längsachse.

Die Betonung dieser Achse beeinflußt auch die Gestaltung des Zuschauerraumes. Je tiefer die Bühne sich erstreckt, desto notwendiger wird es, die Zuschauersitze so anzuordnen, daß der Hintergrund den Blicken nicht entzogen wird. Am wenigsten entsprach dieser Forderung der amphitheatralische Kreis; am besten die parallele Sitzordnung eines rechteckigen Saales. Da man sich aber durch die antike Tradition an die Rundung gebunden fühlte, blieb nur die Wahl zwischen Verflachung oder Vertiefung des Bogens.

Hatte Palladios „Theatro Olimpico" den flachen Bogen der Ellipse gewählt, so entschied das von Aleotti, dem Lehrmeister des Torelli, erbaute Theatro Farnese in Parma, dessen 1628 eingerichtete Bühne bereits als Kulissentheater eingerichtet ist, für die Hufeisenform. An Stelle der überflüssigen Orchestra tritt nun das langgestreckte Parkett, das bei Theateraufführungen als Teil des Zuschauerraumes, bei anderen Hoffestlichkeiten als Boden des Tanzsaales seinen Zweck erfüllte. Denn das Saaltheater ist zugleich vornehmster Festraum des Hofes. Später wird noch durch ein unterirdisches Triebwerk, das den Parkettboden auf die gleiche Ebene mit der Bühne zu heben vermag, diese Bestimmung gefördert; vorher schon werden durch den Einbau der Prozeniumslogen Bindeglieder zwischen Bühne und Zuschauerraum eingefügt, die die Geschlossenheit des einheitlichen Festraumes herstellen.

Die Logen und Ränge, die zunächst im Turniertheater zur Ausbildung gelangt und von da auf das Saaltheater übertragen sind, geben für prächtige dekorative Ausstattung Anhalt; sie verleihen dadurch dem Zuschauerraum ein Gegengewicht gegenüber dem Glanz des Bühnenbildes; der Wetteifer drängt zur beiderseitigen Überladung, denn an strahlender Pracht, an Lichterglanz und strotzender Goldfülle ringt das Auditorium mit der Szene um den Sieg. Hier wie dort ist es die Welt irdischer Größe und blendenden Scheines, die in dem Gegenüber ihr Spiegelbild sucht, ihm ihren Glanz entgegenwirft und den seinen dafür in Empfang nimmt. Kaum weiß man, wo in diesem Rausch von Lichtreflexen das eigentliche Theater sich befindet; denn jede Loge ist wieder eine kleine Bühne für sich; ein kostbarer Rahmen, in dem sich menschliche Schönheit, Pracht der Gewänder und Reichtum des Schmuckes darstellen als das sehenswerte Schauspiel derer, die ohne Gage mitspielen.

Im Schatten oberer Ränge und versteckter Winkel, soweit ihnen dieses Theater gesellschaftlicher Scheidung überhaupt Platz bietet, bergen sich die Gestalten derer, die gekommen sind, bloß um zu schauen und zu hören. Die Ränge sind das Symbol sozialer Spaltung; jeder Pfeiler, der die Logenordnung gliedert, bedeutet gesellschaftliche Absonderung. Wo ist die gleich-

gestimmte Menge, die sich hemmungslos großem künstlerischen Erleben hinzugeben bereit ist, um unter gewaltigen Eindrücken, die jedes Glied durchzucken, sich als einen großen, durch die Kunst gelenkten Organismus, als Einheit, als Vertretung des ganzen Volkes zu fühlen? Die aristokratische Theaterkunst der Renaissance und des Barock spricht weder einseitig zum Auge noch allein zum Gehör; sie nimmt alle Sinne des Individuums in Anspruch; die Synthese von Gehörwirkung und Augenschein, die das Mittelalter nicht erreichen konnte und auch das lehrhafte Schuldrama verfehlte, scheint äußerlich erreicht. Aber wo bleibt der tiefere Strom, der durch den Strudel der Sinne in das Herz jedes einzelnen und, Herz an Herz kettend, in den Geist einer ganzen Nation mündet? Seelenloser Götzendienst hat sich einen prächtigen Tempel errichtet. Das Gotteswort wahrer Kunst vermag auch von diesem Raume Besitz zu ergreifen, so sehr die Seitenkapellen und Privataltäre die Kraft seines Widerhalls dämpfen; aber wieviel inniger wirkt es in dem schmucklosen Raume, der erst durch die Kraft des Wortes zum Heiligtum wird.

Das deutsche Theater der Reformationszeit glich in seiner nüchternen Schlichtheit der protestantischen Kirche. Aber der poetische Genius blieb aus, dessen gewaltige Stimme die Räume geweitet und die ganze Nation als Gemeinde versammelt hätte. Die Nation blieb nicht nur im religiösen, sondern auch im künstlerischen Bekenntnis zerrissen. Ein Nationaltheater, wie es jenseits des Kanals erblühte, kam in Deutschland nicht zustande. Dafür brachte die Zeit der Gegenreformation das italienische Gesellschaftstheater, das sich über das ganze Festland verbreitete, auch in Deutschland zum Siege.

Die protestantischen Schulen blieben von den Neuerungen nicht unberührt, und in dem vielgerühmten steinernen Bau des Straßburger Schultheaters, über dessen Einrichtung genaue Berichte fehlen, darf man sich vielleicht bereits eine Telari-Bühne denken. Großzügiger machte sich das vom Geist der Gegenreformation getragene Schuldrama der Jesuiten die technischen Errungenschaften der neuen Bühnenkunst zunutze. Mit einem alle Sinne vergewaltigenden Pomp wurden die großen Glaubenshandlungen aufgeführt; zunächst in den Kirchen, dann im Freien, schließlich in eigens erbauten Schauspielhäusern, die mit der ganzen Maschinerie des Operntheaters ausgerüstet waren. An sinnfälligen Wirkungen durch prachtvolle Aufzüge, reiche Kostüme, berauschende Musik blieben die Jesuiten hinter den italienischen Festaufführungen nicht zurück. In bezug auf die Zahl der Mitwirkenden übertrumpften sie selbst den Aufwand des früheren geistlichen Dramas. Der gotische Theaterstil des Mittelalters hatte seine Wirkungen zersplittert; der Barockstil, den die Jesuiten pflegten, faßte zu wuchtiger Massenwirkung zusammen. Mehr als 1000 Personen sollen bei des Pontanus zweitägiger Tragödie „Constantinus", die 1574 in München aufgeführt wurde, mitgewirkt haben, und das glänzende Viergespann, auf dem der triumphierende Kaiser einzog, war von 400 Reitern in

schimmernden Rüstungen umgeben. Zwei Jahre später wurden zu einer Estheraufführung an 2000 Mitwirkende herangezogen, darunter auch die damals bei Hofe beliebten italienischen Berufskomödianten. Das Spiel, das 1597 zur Einweihung der Münchener Michaelskirche gegeben wurde, gipfelte in dem Höllensturz von 300 Teufeln. Selbst wenn diese Zahlen übertrieben sein sollten, bleibt der Eindruck eines Aufwandes, dessen Wirkung bei aller Berechnung gewaltiger Effekte nicht mehr künstlerisch sein konnte. Die tiefe seelische Wirkung einer religiösen Handlung wurde in der Barockzeit durch die protestantische Passionsmusik gerettet, die von allem Theater Abstand nahm und zur Urform des Oratoriums zurückkehrte. Der bombastische Prunk und Masseneinsatz der Jesuiten dagegen, die schließlich auch weltliche Stoffe auf ihre Bühne zogen, ist für die weitere Entwicklung der Oper richtunggebend.

Die Jesuitenaufführungen, die durch die Teilnahme der katholischen Höfe, durch fürstliche Beiträge zur Bestreitung der Kosten und gelegentlich auch durch Darleihung der Hofgarderobe unterstützt wurden, konnten als Entlastung der höfischen Repräsentationspflicht gelten. Die eigentlichen Hofaufführungen blieben zunächst auf das kleine Saaltheater des Schlosses beschränkt; erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden die deutschen Höfe durch die wachsenden Anforderungen der italienischen Prunkoper zur Errichtung großer Opernhäuser genötigt. Wien ging 1652 voran, es folgte 1657 München, 1667 Dresden, 1690 Hannover. Immer waren es italienische Architekten, die herangezogen wurden, und selbst im bürgerlichen Hamburg, wo im letzten Viertel des Jahrhunderts eine deutsche Oper mit Kaiser, Telemann und Händel als Komponisten, Postel, Hunold, Feind und König als Textdichtern zur Blüte gelangte, war der 1677 errichtete Bau das Werk eines Venetianers.

Im 18. Jahrhundert zogen die Opernhäuser der deutschen Höfe durch ihre Pracht die Augen der Welt auf sich, und noch heute zeugen das Barocktheater des Giuseppe Galli-Bibbiena in Bayreuth (1748) und das Rokokoschmuckkästchen des Cuvilliés in München (1753) von unübertrefflicher Feinheit des Geschmackes in der Inneneinrichtung. Es sind fremde Namen. Auch der deutsche Meister Knobelsdorff, den Friedrich der Große mit der Errichtung des Berliner Opernhauses (1741) betraute, überwand zwar Barock und Rokoko durch seinen klassizistischen Monumentalbau, aber er legte damit doch zu keinem eigenen Stil des deutschen Theaterbaues den Grund. Wo wäre auch damals das nationale Theater gewesen, das nach seinem eigenen Heim gerufen hätte?

Fremder Kunst gehörte der Platz an der Sonne. Das einheimische Können, gleichviel ob es sich durch Nachahmung erniedrigte oder bescheidene eigene Wege einschlug, kam dagegen nicht auf. Das deutsche Singspiel wurde durch die welsche Oper unterdrückt. Auch die deutschen Schauspieler fanden an den Höfen keine bleibende Stätte. Zwar durfte Magister Johannes Velten seiner „berühmten Bande" eine Zeitlang den Namen kurfürstlich sächsischer Komödian-

ten beilegen, aber der Jahresaufwand von 1900 Fl., mit dem vielleicht ein einziger welscher Kastrat sich gerade begnügte, war für ein ganzes deutsches Hofschauspiel auf die Dauer zu viel. Der erste deutsche Schauspielleiter, der ernste künstlerische Ziele verfolgte, mußte 1692 von Dresden aus wieder auf die Wanderschaft gehen, und als er im selben Jahre zu Hamburg starb, wurde ihm das Abendmahl verweigert. Die weiblichen Kräfte seiner Truppe — jetzt hören wir von deutschen Berufsschauspielerinnen — zogen das Ansehen des Standes herab. Diese, zumeist verheirateten Frauen gaben keinerlei sittlichen Anstoß, aber gegen das bürgerliche Vorurteil genossen sie keinen Schutz. Dagegen hat etwa zur gleichen Zeit die sächsische Regierung um der Sängerin Margherita Salicola willen, die der Kurfürst aus Venedig entführt hatte, es beinahe zum Abbruch der diplomatischen Beziehungen mit dem Herzogtum Mantua kommen lassen.

Auch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde es nicht anders. Unter den Launen italienischer Tänzerinnen und französischer Schauspielerinnen zitterten ganze Fürstentümer. Unsummen wanderten in die Taschen fremder Günstlinge. Die Meistbesoldeten und Höchstgeachteten aber waren weder Sänger, noch Tänzer, noch Kapellmeister, sondern die italienischen Dekorationsmaler. Sie waren um die Mitte des 18. Jahrhunderts die wahren Fürsten des Theaters, und einzelne Künstlerdynastien, wie die Galli-Bibiena und Quaglio, blieben durch mehrere Generationen an der Herrschaft. Ihr Ansehen aber beruhte nicht allein auf der Macht der Mode, sondern auf einer überlegenen Meisterschaft, deren Geheimnis sich als Familientradition vererbte.

Die Dekorationsmalerei hatte sich in gleichem Schritt mit der Theaterarchitektur entwickelt, aber sie war im Vorteil durch die Unbeschränktheit ihrer raumgestaltenden Phantasie. Kühne Architektenträume, denen volle Verwirklichung versagt war, traten, losgelöst von der Last der Materie, als herrliche Bühnenpaläste in zauberhafte Erscheinung. Die nüchterne geometrische Konstruktion der Serlio und Furttenbach machte einer malerischen Bühnenperspektive Platz, als der Jesuit Pozzo in großen Entwürfen und theoretischer Grundlegung den Barockstil der Theaterarchitektur ins Leben rief. Einen weiteren entscheidenden Schritt bedeutete die Einführung der Winkelperspektive durch Ferdinand Galli-Bibiena. Die Längsachse, die in gerader Linie auf den Augenpunkt hingeführt hatte, wurde gebrochen und nach dem Verschwindungspunkt abgelenkt, indem die Architektur des Hintergrundes übereck gestellt wurde. Hinter großen Bögen, die die Bühne teilten, begann ein neues perspektivisches System schräger Linien, die seitwärts konvergierten, ohne daß das Endziel ihrer Richtung sichtbar wurde. Der Ausblick in neue Räume verlor sich nach den Seiten, statt geradeaus eine korridorartige Flucht zu durchfliegen, deren unendliche Verkürzung zu der Körperhaftigkeit der auf-

tretenden Personen in Widerspruch stand. Bessere Ausnützung der Hinterbühne, unbeschränkte Tiefenillusion, Anregung der Phantasie des Beschauers und größerer Reichtum architektonischer Motive waren die Vorzüge des neuen Systems. In unendlicher Beweglichkeit schmiegte sich das Bühnenbild dem Rhythmus der Musik an; in einer perlenden Koloratur gleich Opernarien spielte das glitzernde Blendwerk; schwindelnd folgte das Auge des Beschauers dem Tanz der zahllosen Pfeiler und Säulen, zwischen denen der Reigen des Balletts hin und her flutete. „La musique des Yeux" konnte am Anfang des 19. Jahrhunderts der Mailänder Gonzaga sein Lehrbuch der Theateroptik betiteln.

Der französische Titel erinnert daran, daß vom Ende des 17. Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert hinein der Schwerpunkt der europäischen Oper in Paris lag, und daß die Meister der italienischen Dekorationskunst dort ihre Residenz nahmen. Das blieb nicht ohne Einfluß auf den Stil der Theaterdekoration, der gemäß der strengeren Art der französischen Musik ein ernsterer wurde; Rückkehr zu klassischer Symmetrie, antiquarische Vorliebe für wirklichkeitsgetreue Deduten historischer Schauplätze und Wiederherstellung antiker Paläste und Tempel charakterisieren die neue Richtung, deren angesehenster Vertreter Jean Jérôme Servandoni war. Sein Name bedeutet die Autokratie der Dekorationskunst, die sich stark genug fühlte, alle Aufmerksamkeit der Zuschauer für sich allein in Anspruch zu nehmen. In stundenlangem „spectacle de décoration" ließ Servandoni 1730 vor den Pariser Zuschauern die Geschichten der Pandora, des Tasso, des Leander und der Hero als Wandeldekorationen vorbeiziehen. Die lebenden Personen sind von der Bühne verbannt, die Musik in die bescheidene Rolle der Begleitung zurückverwiesen; die Theatermalerei allein feiert Triumphe. Das Wort hat in diesem beweglichen Panorama nichts mehr zu suchen. Mit der Sprache aber hat das Schauspiel den letzten Rest nationalen Charakters verloren. Zum zweiten Male — und diesmal in noch entschiedenerer Weise als mit dem lebenden Material des Mittelalters — nähert sich das Theater dem modernen Kinematographen.

Bei aller Selbstherrlichkeit verstand es Servandoni freilich ebensogut, seine Kunst den Bedingungen der Oper unterzuordnen. Daß er durch Steigerung der architektonischen Größenmoße ein richtigeres Verhältnis zu den auftretenden Personen herstellte und auf den Vorderkulissen nur den unteren Teil der Bauwerke, die dafür um so gewaltiger wirkten, sichtbar werden ließ, war ein Gewinn an malerischer Wirkung des Bühnenbildes. Auch mit dem Menschenaufwand der Massenszenen wußte er seine Kunst in Einklang zu bringen. Viel bewundert wurden seine Dekorationen zur Oper „Ezio" von Metastasio und Hasse, für deren Ausstattung Servandoni 1753 nach Dresden berufen worden war. Nicht weniger als 8000 Kerzen brauchte er für die Beleuchtung und 250 Personen für die Bedienung der Maschinerie. Der gewal-

tige Eindruck, den das Kapitol oder das Stadtbild Roms bei nächtlicher Beleuchtung oder die Gartendekoration mit plätschernden Springbrunnen und echtem Wasserfall auf die Zuschauer machten, wurde weder durch den Triumphzug des Aetius, an dem über 500 Menschen und Tiere teilnahmen, noch durch die 300 Tänzer des Schlußballetts erdrückt.

Zu einer Zeit, da in Frankreich bereits ein einfacher Stil sich Bahn brach, taten es die deutschen Höfe an verschwenderischem Opernprunk allen anderen zuvor. Neben Dresden waren es Braunschweig und später zu Karl Eugens Zeiten Stuttgart und Ludwigsburg, die an der Spitze marschierten. Jomelli als Kapellmeister, Noverre als Ballettmeister und Servandoni als Dekorationsmeister waren ein Dreigestirn, das die besten Namen der Theaterkunst vorübergehend am württembergischen Hofe vereinigte. Servandoni bezog an Gehalt ungefähr so viel wie die beiden anderen zusammen. Unsummen wurden für die Ludwigsburger Oper verschwendet, über deren Bühne sich bei einem ins Freie geöffneten Hintergrund ganze Regimenter zu Pferde bewegten. 50000 Gulden sollen an einem einzigen Abend als Feuerwerk verpufft worden sein. Zu solchen Zahlen geben die Worte des Kammerdieners in „Kabale und Liebe" einen dumpfen Unterton: „Gestern sind 7000 Landeskinder nach Amerika fort — die zahlen alles." Gibt es eine blutigere Satire auf den Begriff des Nationaltheaters als den gewissenlosen Prunk, für den die als Kanonenfutter verkauften Söhne des Landes die Kosten trugen?

Trotz allen Ingrimmes aber hat der junge Schiller von der Ludwigsburger Oper nachhaltende Theatereindrücke gewonnen, die seine großzügige Phantasie gefangen nahmen und in der letzten Zeit seines Lebens verstärkt wieder aufzuleben scheinen. Wenigstens kam er in späteren Jahren mit einer Annäherung an den Operngeschmack auf die großen theatralischen Mittel, die er in seiner Jugend beobachtet hatte, zurück. Im „Tell" rechnet er mit der tiefen Opernbühne und unterstützt die perspektivische Verkürzung durch einen schon in der Renaissance angewandten Behelf: er läßt die Werkleute auf Zwinguri durch Kinder darstellen. Die Berliner Aufführung der „Jungfrau von Orleans" tritt geradezu mit der italienischen Oper in Wettbewerb, und Schillers Mißbilligung des Aufwandes kann nicht so ernst gewesen sein, da Ifflands Ausstattung des Krönungszuges durch den geplanten Einzug des Demetrius in Moskau weitaus überboten werden sollte. Demetrius und sein Gefolge zu Pferde, eine Schiffbrücke über die Moskwa, die dem Aufzug größere Entfaltung geben sollte, gemalte Zuschauer auf den Dächern — das alles sind Elemente der Opernausstattung. Das Opernhafte hatte für den späteren Schiller nicht mehr den Schrecken wie in jenen Jahren, da er von einem Autodafé über Natur und Dichtkunst sprach oder den Schluß des „Egmont" als Saltomortale in eine Opernwelt verurteilte. Damals stand er noch im Bann des bürgerlichen Theaters. Bereits 1797 aber drückt er Goethe gegenüber die

Hoffnung aus, daß aus der Oper wie aus den Chören des alten Bacchusfestes eine edlere Gestalt des Trauerspieles, befreit von der sklavischen Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit, erstehen werde. Der Widerwille gegen das bürgerliche Schauspiel, das die Bühne zu einem Abklatsch des Alltags machte, sucht Erlösung bei einer Kunst, die in Verachtung aller kleinlichen Naturnachahmung sich mit dem Alltäglichen niemals gemein gemacht hatte.

Goethe ging mit Schiller zusammen. Daß auch seine Dichtung in den letzten Jahrzehnten sich der Opernwelt annäherte, beweisen die Bühnenbearbeitungen des „Götz von Berlichingen", die eigenen Opernentwürfe, vor allem aber der zweite Teil des „Faust". Noch weniger als der Dramatiker dachte der Theaterleiter daran, trotz der spärlichen Mittel des Weimarer Hoftheaters, sich dem Opernaufwand zu verschließen. Am Ende des Jahrhunderts betrieb er vergeblich die Berufung eines berühmten italienischen Dekorationsmalers aus Gonzagas Schule, des Giorgio Fuentes, von dessen Ruhm Frankfurt a. M. voll war. Über ihn ließ er sich noch weiterhin durch seine Mutter berichten. Frau Rat wünschte sich im September 1800 bei den neuen Dekorationen des „Titus", die der Italiener gemalt hatte, ihren Sohn herbei und gestand, daß sie beim Anblick des Kapitols zu Tränen gerührt worden sei. Es ist wohl möglich, daß Mutter und Sohn in der Erinnerung an die römischen Veduten, die das Haus am Hirschgraben schmückten, durch die Bühnenbilder Roms besonders angetan wurden; auch Fuentes gehörte durch seinen Lehrer Gonzaga der Schule des Piranesi an.

Die Technik des Fuentes kann man noch heute an den Originalen studieren (Abb. 26 u. 27), die der neue Frankfurter Generalintendant aus Staub und Vergessenheit hervorgezogen hat. Zugleich kann man den Eindruck des belebten Bühnenbildes aus einem zeitgenössischen Stich von Radl (Abb. 28) entnehmen. Eine getrennte Betrachtung von Bogen und Schlußprospekt der erhaltenen Dekoration ist unter Gegenüberstellung des vollständigen Bühnenbildes besonders lehrreich, um die glückliche Wirkung der perspektivischen Brechung erkennen zu lassen.

Die Frankfurter Bühne ist auch noch im Besitz eines von Fuentes gemalten Bildes der alten Zeil, das als Hintergrund eines Lokalstückes mit stürmischem Händeklatschen begrüßt wurde. Das war nichts Außergewöhnliches; das Hervorrufen der Dekoration, das uns in Tiecks „Gestiefeltem Kater" als Gipfel romantischer Ironie erscheint, konnte der damaligen Zeit gar nicht so absurd vorkommen. So sehr hatte sich die hochentwickelte Dekorationsmalerei das Ansehen einer selbständigen Kunst, die eigene Beachtung verdiente, erworben.

Bei seinem Besuche Frankfurts im Jahre 1797 hatte Goethe die Arbeiten des Fuentes als mustergültig für die Vereinigung von Grundsätzen echter Baukunst und anmutiger Erscheinung anerkannt. Die Aufgabe der Dekorationen ist, Tableaux zu machen. Dieser Bestimmung läßt Goethe in einem etwa gleich-

zeitig entstandenen, vielleicht mit demselben Besuch zusammenhängenden kleinen Aufsatz „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" so viel Freiheit, daß er sogar gemalte Menschen auf einer Theaterdekoration gegen die Grundsätze mißverstandener Natürlichkeit in Schutz nimmt. Der Widerspruch zwischen den auf die Fläche gebannten starren Figuren und der körperhaften Beweglichkeit der lebenden Schauspieler trat für ihn zurück hinter der Abneigung gegen die realistische Ausstattung bürgerlicher Dramen, die in jener Zeit bereits zu Versuchen mit geschlossenen Zimmerdekorationen geführt hatte. Die Kunst sollte auf dem Theater in keine handwerksmäßig dienende Stellung gezwungen werden. Die ideale Operndekoration rettete die Freiheit künstlerischer Phantasie; sie eröffnete dem Auge den Einblick in eine höhere Welt.

Was bei aller ihrer Unkunst und Unnatur die Oper und ihre Mittel dem Theater der klassischen Zeit wert machte, war der Sieg über die kleinliche Beschränktheit, der Zug ins Große, Heroische, Außergewöhnliche, die Überwindung des Alltags, der Feiertagscharakter, den sie seit den Festen der Renaissance gewahrt hatte.

Freilich war das nur noch die glänzende Schale. Von jenem Geist einer neuen Zeit, der im Theater der Renaissance sich einen Tempel der Lebensfreude gebaut hatte, war bloß der äußere Nimbus geblieben. Der tiefere Anlaß feierlicher Erregung, der das weihevolle Fest über die gedankenlose Zerstreuung hinaushebt, war durch eine noch so reiche Spende fürstlicher Gunst nicht zu erneuern. Dem Hoftheater des 18. Jahrhunderts fehlte der innere Zusammenhang mit den wirkenden Kräften der Zeit, die danach drängten, in großen Symbolen sichtbar zu werden. Aus ihnen nur konnte neuer geistiger Gehalt hervorgehen.

Für das deutsche Theater hatte die Geburtsstunde neuer Lebenskraft erst geschlagen, als das Gemeingefühl der ganzen Nation zu siegreichem Selbstbewußtsein erwachte. Von diesem Augenblick an wuchs die Erkenntnis großer Zukunftsaufgaben. So hatte bereits der Schweizer Sulzer in seiner „Theorie der schönen Künste" (1771) von einer Verbindung der Oper mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volkes gesprochen. Glucks Lieblingsidee war die Musik zu Klopstocks „Hermann" und damit die Schöpfung eines nationalen Musikdramas. Zur Entwicklung gelangten diese Keime aber erst im 19. Jahrhundert; das Operntheater des 18. Jahrhunderts bot ihnen noch keinen Nährboden.

IV. Nationaltheater.

Name und Begriff des deutschen Nationaltheaters treten im 18. Jahrhundert in Erscheinung. In keiner der vorausgehenden Zeiten war die Bühnenkunst sich der Bestimmung bewußt geworden, als Sinnbild kultureller Einheit und nationaler Lebensgemeinschaft das gesamte Volk zusammenzuschließen. Das geistliche Theater des Mittelalters einte wohl die Masse der Christenheit,

aber in einer übernationalen Sphäre. Das Volkstheater der Reformationszeit wurzelte wohl im nationalen Leben, aber es blieb in der Unterschicht. Das Hoftheater des 17. Jahrhunderts aber bedeutete in jeder Beziehung, sowohl in der gesellschaftlichen Beschränkung als in der Hingabe an das Fremde, die Verneinung des Begriffes Nationaltheater. Nichts kann die Zerrissenheit der Nationalkultur schmerzlicher offenbaren als der Gegensatz zwischen Volks- und Hoftheater, der nicht nur die unüberbrückbare Trennung der Stände bezeichnete, sondern ebensosehr die tiefe Kluft zwischen den Studierten, die im 17. Jahrhundert das Brot der Höfe zu essen gelernt hatten, und der Masse der Ungelehrten, die man verächtlich ihrem verrohten Geschmack überließ.

Wo war ein einendes Band für das große deutsche Volk, dessen politisches Gemeingefühl durch den Dreißigjährigen Krieg zerstört und dessen konfessionelle Spaltung durch den Friedensschluß besiegelt war? Die Haupt- und Heldensprache der deutschen Nation, um im Tone der Sprachgesellschaften zu reden, die ihre Pflege auch in schwerster Zeit sich angelegen sein ließen, blieb fast das einzige kulturelle Gemeingut. Wenn auch zerstückelt und mit fremden Flicken versetzt, dieses Banner wehte als allumfassendes Einheitssymbol über dem weiten Gebiete des deutschen Reiches. Die aufsteigende Dichtung verlieh der leuchtenden Vielfarbigkeit neuen Glanz. Die im 18. Jahrhundert sich entfaltende deutsche Dichtersprache führte Luthers Schöpfung weiter, indem sie die flache Konvenienz der meißnischen Umgangssprache durchbrach und, durch das vielgestaltete Leben volkstümlicher Mundart erwärmt, durch die Kühnheit großer Ideen und Vorstellungen zu neuer Wortbildung beschwingt, Schritt für Schritt zu immer gewaltigerer Ausdrucksfähigkeit erstarkte. Nun mußte eine Tribüne errichtet werden, von der herab diese Stimme vernehmlich zu allen Schichten des Volkes dringen konnte; ein erhöhter Ort, von dem aus das nationale Banner aller Welt sichtbar wurde. Zu diesem Schauplatz war die deutsche Bühne bestimmt; es gab kein anderes Forum und Parlament, wo die Ideen der Zeit für die ganze Nation zur Aussprache und allgemein verständlichen Verhandlung gebracht werden konnten. Auf dem Theater schafft sich die zukunftvolle deutsche Kunst ein Vaterland, das keine innere Trennung kennt, sondern so weit reicht, als die deutsche Zunge klingt. Dieser Einigungsprozeß geht den politischen Einheitsbestrebungen des 19. Jahrhunderts voraus. Auch im äußerlichen Ausdrucksmittel wird alle Mannigfaltigkeit zur Einheit gebunden: hatte Luthers einmalige Tat für die einheitliche deutsche Schriftsprache den Grund gelegt, so gewinnt für das gesprochene Wort im Laufe der Zeit die Bühnenaussprache eine Bedeutung als Norm gegenüber den auseinandergehenden Mundarten.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstehen in Hamburg, in Wien, in Mannheim und schließlich in Berlin Bühnen, die den Namen „Nationaltheater" beanspruchen, zunächst mehr im Sinn eines Zieles als einer Erfüllung. In diesem Namen lag zweierlei. Einmal der Gedanke, daß das

Theater nicht zu einzelnen Gesellschaftsklassen, sondern zur ganzen Nation sprechen solle. Darin kam der Gegensatz zu Hoftheater und Jahrmarktstheater zum Ausdruck. Sodann die Forderung einer Heimstätte für die nationale Kunst, die Schutz und Recht suchte gegenüber fremder Anmaßung. Das galt den italienischen Opern- und französischen Schauspieltruppen, die nicht nur an den Höfen, sondern auch in bürgerlichen Stadttheatern sich eingenistet hatten. Die heimische Kunst sollte, auch ohne nationalistische Tendenz, das volle Eigenleben der Nation ausströmen und in dieser Eigenschaft wiederum den engeren Zusammenschluß der Nation bildend befördern. Solche hohe Aufgabe einer öffentlichen Bildungsanstalt vertrug sich aber nicht mit der geschäftlichen Abhängigkeit eines hin- und herrollenden Hausierbetriebes. Auch den festen Grundmauern öffentlichen Gemeinsinns mußte das Palladium geistiger Befreiung und Selbständigkeit aller schnöden Gewinnsucht und gedrückten Bedürftigkeit entzogen sein. Das ist die Idee, die in Kraft tritt; die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts ist nichts anderes als die Geschichte dieser Idee, die nach Verkörperung und Entfaltung drängt. Es ist der Geist, der sich den Körper baut.

Das ideelle Moment tritt auch in dem starken theoretischen Interesse in Erscheinung, das dem Theater jetzt zugewandt wird. In keiner Zeit ist verhältnismäßig so viel über Bühne und Schauspielkunst geschrieben worden als in diesem pädagogischen Jahrhundert, das auch das werdende Nationaltheater als eine moralische Anstalt öffentlicher Aufsicht und allgemeinen Erziehungsgrundsätzen unterwarf. Theateralmanache und Zeitschriften, dramaturgische Werke und Theorien der Mimik, Romane und Reisebeschreibungen, sowie die um die Mitte des Jahrhunderts aufkommende Theaterkritik reden von dem Mittelpunkt des öffentlichen Lebens, zu dem das deutsche Theater sich zu entwickeln beginnt.

Diese reiche Literatur läßt den zwiefachen Ursprung der Idee des Nationaltheaters erkennen. Es ist in erster Linie die große geistige Bewegung der Aufklärung, die das Gut der Bildung, sowohl des Geistes als des Herzens, in allen Schichten des Volkes zu verbreiten unternimmt und die ganze Fläche des Bodens durchfurcht, um ihre Saat auszustreuen. Für diese Bildungspropaganda war das Theater das wirksamste Werkzeug. Wieviel eindringlicher als alle moralischen Wochenschriften vermochte die Bühne jedes Vorurteil zu bekämpfen und das Schlechte an den Pranger zu stellen, jede Moral durch lehrhafte Beispiele zu veranschaulichen und aller edlen Gesinnung und Lebensweisheit die Herzen und Gemüter zu öffnen, indem sie empfindende Seelen zum teilnehmenden Miterleben fremder Schicksale zwang. Die Aufklärung schuf dem deutschen Theater ein einheitliches Publikum. Hier fielen die Schranken, die das deutsche Volk bisher getrennt hatte; die Schlagbäume des Glaubens-, des Stammes- und des Standesunterschiedes wurden überwunden.

In dieser großen Gemeinde gab es keine konfessionelle Trennung: eine der menschlichen Vernunft eingeborene natürliche Religion war das einende Bekenntnis. Nicht mehr im Dienst der Kirche, sondern im Wettbewerb mit ihr und im versöhnenden Ausgleich ihrer Streitigkeiten wagte die Bühne zaghaft, wieder Zusammenhang mit ihrem ursprünglichen religiösen Gehalte, den das Renaissancetheater aufgegeben hatte, zu suchen. Und so pedantisch eine ängstliche Zensur ihre Aufsicht übte, so bot die Form der Kunst doch mehr Freiheit als jede andere Meinungsäußerung. Als der größte deutsche Dramatiker der Aufklärung des theologischen Streites müde war, machte er den Versuch, ob er nicht auf seiner alten Kanzel, dem Theater, zu Worte kommen werde, und er schrieb in „Nathan dem Weisen" sein hohes Lied humaner Duldsamkeit. „Noch kenne ich keinen Ort in Deutschland, wo dieses Stück schon jetzt aufgeführt werden könnte. Aber Heil und Glück dem, wo es zuerst aufgeführt wird", heißt es im Entwurf einer Vorrede.

Vorher hatte Lessing den preußischen Major und das sächsische Edelfräulein ein Paar werden lassen und den im Bruderkrieg zerrissenen deutschen Stämmen auf der Bühne eine gemeinsame Heimat geschaffen. Gegenüber dem radebrechenden französischen Glücksritter triumphierte die Reinheit der armen deutschen Sprak — und das erste Bühnenstück lebendigen Zeitgehaltes wurde ein Denkmal des Nationalstolzes. Das scheint den weltbürgerlichen Aufklärungstendenzen zu widersprechen; aber solange das Wort auf ihr die Herrschaft hat, kann die Bühne nicht kosmopolitisch sein, denn sie redet immer nur eine Sprache. Die Wortkunst bleibt auf den unmittelbaren Wirkungskreis der Sprachgemeinschaft und auf die Pflege dieses Einheitsgefühles angewiesen. Innerhalb dieses Zusammenhanges weichen die Standesunterschiede vor der Idee des reinen Menschentums, das seine Freiheit durch Bildung erwirbt. Zwischen Gelehrtenstand und Pöbel entsteht durch die Aufklärung der neue Stand der Gebildeten, sowie als verbindendes Mittelglied zwischen Adel und niederem Volk das Bürgertum in den Vordergrund tritt. Das erstarkende Bürgertum wird der Hauptträger der Aufklärungstendenzen. Indem das Theater der Aufklärung sich auf das gebildete Bürgertum stützt, das ihm in den großen Handelsstädten einen empfänglichen Boden bereitet, überwindet es den Gegensatz zwischen Hof- und Volkstheater.

Neben dem bürgerlichen aber lag ein staatsbürgerlicher Gedanke zugrunde. Als Brennpunkt des geistigen Lebens durfte das Theater weder der armseligen Mittellosigkeit und dem Erwerbshunger herumziehender Unternehmer noch der launenhaften und verschwenderischen Genußsucht der Höfe überlassen bleiben. Losgelöst von allem materiellen Interesse mußte es einem starken Willen unterstellt werden, der den Forderungen künstlerischen Geschmacks und öffentlicher Wohlfahrt in gleicher Weise Rechnung trug. Der Staat, der den Willen der Allgemeinheit verkörperte, mußte die Fürsorge für das vor-

nehmste öffentliche Erziehungsinstitut übernehmen, und das Theater wiederum hatte den Zwecken des Staates zu dienen. Seit Anfang des Jahrhunderts häufen sich die fordernden Rufe nach verantwortlichen Persönlichkeiten, die den Spielplan zu überwachen, nach dem Aufseher, der die künstlerische Darbietung zu leiten, nach stehenden Bühnen, die eine stetige planmäßige Wirkung auf die Zuschauerschaft zu gewährleisten, nach öffentlichen Mitteln, die von jeder Spekulation zu befreien hätten, damit das Theater ungehemmt seiner hohen Erziehungsaufgabe gerecht werde.

War dieses Ideal jemals erreicht worden? Die Blicke lenkten sich nach dem Altertum, nach der Blütezeit griechischer Kultur, da das Theater Athens ein Heiligtum der Nation darstellte. Auf dieses leuchtende Vorbild eines Staatstheaters wies der Neuhumanismus und zeigte damit den Weg zur Höhe, während die Aufklärung sich in der Tiefe um Heranbildung des Publikums für eine neue Blütezeit bemühte. Wie aber war im Altertum das Maximum, das unerreichte Höhe der Kunst und unerreichte Tiefe der seelischen Wirkung vereinte, zustande gekommen? Bei Beantwortung dieser Frage achtete man weniger auf die religiöse Weihe des griechischen Kulttheaters als auf das glückliche geistige Klima einer geschlossenen Kultureinheit, in dem diese bodenständige Kunst erwachsen war. War es nicht der heilige Boden des Vaterlandes, an dem die Mythen und Sagen der Vorzeit hafteten, und aus dem sie zu neuem Leben erweckt emporstiegen? War es nicht derselbe ewig sich gleich bleibende heitere Himmel der Heimat, der sich über der heroischen Vergangenheit gewölbt hatte, und der nun ihre Wiederberufung beleuchtete? Wenn Athens Rettung vor der persischen Armada verkündet wurde, wenn Orests Qualen durch den Spruch des Areopag endeten, wenn Ödipus im Hain von Kolonos entsühnt wurde, so teilte sich ein trauliches Gefühl des Geborgenseins der mit dem Heimatboden verwachsenen Menge mit. Johann Elias Schlegel, der klarblickende Vorläufer Lessings, erkannte die Wirkung, die von der Bodenständigkeit des antiken Dramas ausging, und der Verfasser des ersten deutschen Hermanndramas folgerte aus dieser Einsicht, daß die wahre Nacheiferung des antiken Theaters nicht in der Wahl antiker, sondern heimischer Stoffe zum Ausdruck komme. Das Nationaltheater forderte ein Nationaldrama. Der Humanismus, der bereits in der Reformationszeit das deutsche Vaterlandsbewußtsein gestärkt hatte, führte zu neuer Selbstbesinnung. Aufs neue wurde das antike Theater vorbildlich. Nun aber suchte man nicht so sehr die äußere Form zu erfassen, wie bei Schultheater und Renaissancebühne, sondern den Geist.

Der zwiefachen Wurzel des Nationaltheaters entsprechen zwei Richtungen: eine bürgerliche und eine heroische. Die eine weist in ihrem Ursprung auf England, die andere auf Griechenland. Trotzdem ist das deutsche Theater in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus von Frankreich abhängig. Daß es so kam, war — je nachdem man diesen Zustand beurteilen will — die

Schuld oder das Verdienst Gottscheds. Der Leipziger Diktator stand auf dem Boden bürgerlicher Aufklärung und strebte nach heroischer Größe; er war von der besten Absicht getragen, das deutsche Nationaltheater ins Leben zu rufen. Um ihm Raum zu schaffen, mußte er die beiden Feinde der Kunst, die an der Herrschaft waren, aus dem Wege räumen. Sein Kampf richtete sich gegen die Staatsaktionen der Wandertruppen und gegen die Oper. Beide hatten mit der Dichtung nichts zu tun. Bei den Wandertruppen herrschte schwülstige Improvisation; von der Oper galt das Wort Voltaires, was zu albern sei, gesprochen zu werden, lasse man singen. Gottscheds Tat war es, daß er die Verbindung zwischen Literatur und Theater wieder herstellte und das Wort der Dichtung zu Ehren brachte. Aber da er selbst kein Dichter war, hätte er an diesem Bund nur als Heiratsvermittler oder höchstens als segnender Priester teilhaben dürfen. Daß er, wenn auch nur als Stellvertreter, den Platz des Gatten einnehmen mußte, war sein Verhängnis. Er suchte, um sich der Rolle des Strohmannes zu entziehen, nach dem Nationaldramatiker. Er fand ihn nicht in der Vergangenheit, ein so guter Kenner und eifrig sammelnder Liebhaber des Dramas der Reformationszeit er gewesen ist; er konnte ihn nicht für die Gegenwart hervorrufen, denn die Rezepte seiner kritischen Dichtkunst erwiesen sich bei eigener und fremder Anwendung als nicht zeugungsfähig. So rief er nach Hausfreunden aus der Nachbarschaft und bestritt den Spielplan der Theaterreform mit Übersetzungen. Man hat ihm zum Vorwurf gemacht, daß er nicht Shakespeare übersetzen ließ, aber der verrufene englische Stil lebte ja in abschreckender Entstellung noch auf der Bühne der Wandertruppen weiter. Man kann sich wundern, daß er sich nicht, wie später sein Schüler Joh. El. Schlegel, auf die Antike stützte: vielleicht grenzte ihm das Chordrama zu nahe an die Oper. Auf jeden Fall ergab er sich blindlings dem Vorurteil der vorlessingischen Zeit, daß die wahren Regeln dramatischer Kunst, die die Alten aufgestellt hatten, von den Franzosen genauer und reiner befolgt worden seien als von den Griechen selbst. Und da die Regel über alles ging, nahm er die angeblich vervollkommnete Nachahmung für das echte Urbild. Damit entschied er sich für die heroische Richtung.

Das Theater des französischen Klassizismus durfte in seiner Art als Nationaltheater gelten — allerdings nur für ein Volk, dessen Staatsgedanke im absolutistischen Königtum gipfelte, und für eine Gesellschaft, die all ihr Licht von dem Abglanz der Zentralsonne empfing. Das Selbstbewußtsein dieser Kreise bedurfte keiner nationalen Stoffe, sondern spiegelte sich auch in den Fabeln des Altertums. Die Helden hießen zwar Achill, Phädra und Britannicus, aber sie trugen nicht nur Perücken, Staatskleider, Stöcke, Degen, Reifröcke, Puderfrisuren (Tafel 6 Abb. 29 u. 30), wie es die Hoftracht vorschrieb, sondern sie waren in ihrem ganzen Charakter Franzosen der besten Gesellschaft. Sie waren beseelt von den Idealen der Ehre und Galanterie; sie wahrten alle Formen der

Etikette und vermieden jedes häßliche Wort und jede anstößige Handlung; sie beherrschten in dem Maße sich selbst, daß sie ihre Leidenschaften mehr schilderten als in heftigem Ausbruch kundgaben; dieses altkluge Behorchen der Leidenschaft, wie Schiller es nennt, entsprach der Philosophie der Zeit, die seit Descartes auf Selbstbeobachtung gestellt war. In der feinen Psychologie, namentlich der weiblichen Charaktere, kam etwas ganz Neues zum Vorschein, und Heine konnte Racine den ersten modernen Dichter nennen, so wie Ludwig XIV. der erste moderne König gewesen sei. Alle äußere Handlung trat hinter der seelischen Entwicklung, die durch das Instrument der Sprache vermittelt wurde, zurück; peinliche Eindrücke, wie die Erscheinung eines gefesselten Königs, körperliche Qualen, Selbstmord, Todeskampf, wurden dem Auge erspart. Indem man Zusammenstöße und Katastrophen hinter die Bühne verlegte und nur erzählen ließ, erleichterte man sich das Auskommen mit den drei Einheiten und konnte eine Handlung von wenigen Personen ohne Verwandlung des Schauplatzes in beinahe stetiger Aufeinanderfolge abspielen lassen.

Eine eigenartige Bühnenform hatte das französische Theater nicht so sehr durch neue Ansprüche als durch Verzicht auf technische Errungenschaften erreicht. Bis in die Zeit Corneilles hatte man noch eine Simultanbühne und legte wie beim Mysterienspiel mehrere Schauplätze nebeneinander in ein Gesichtsfeld; vorübergehend bediente man sich auch der Maschinerie der Oper, wie es Corneille in seiner „Andromeda" tat; nach dem Sieg der Einheitstechnik aber brauchte man nur noch eine Dekoration, einen neutralen Saal, eine Halle oder eine Straße mit Arkadengängen. Man gebrauchte Kulissen, ohne den Vorteil der Verwandlung auszunutzen; man hatte einen Vorhang, ohne ihn in den Zwischenakten fallen zu lassen, denn er hätte eine Scheidewand zwischen Zuschauerraum und Bühne gezogen, die nicht einmal in der Idee bestand. Hatten doch die vornehmsten Zuschauer ihren Platz auf der Bühne selbst; so wenig legte man Wert auf die Illusion, daß die handelnden Personen unter sich seien. Es bestanden keine getrennten Welten zwischen Zuschauer und Spielenden, sondern da war nur eine und dieselbe Welt heroischen Scheines. Die Grenzen verschwanden bei der vollständigen Gleichgestimmtheit der Umwelt. Unter den Einheiten, in denen die Eigenart dieses Theaters zum Ausdruck kam, war die wirkungsvollste nicht in der formelhaft gebundenen Dreiheit von Handlung, Ort und Zeit zu finden, sondern in der gesellschaftlichen Einheit des Publikums.

Gottsched war keineswegs der erste, der Übersetzungen der tragédie classique auf die deutsche Bühne brachte. In Braunschweig und Dresden hatte die französische Hofkunst bei der Gesellschaft eines Hofes, der nach französischem Vorbild lebte, Widerhall gefunden. In Leipzig aber trat der heroische Stil vor das bürgerliche Publikum einer Handels- und Universitätsstadt, und

wenn auch Klein-Paris seine Leute zu beinahe höfischer Eleganz bildete, so bestand doch zwischen der Atmosphäre des Dramas und seiner Zuhörerschaft ein Mißverhältnis, das tiefgreifende seelische Wirkung ausschloß. Man wurde in Leipzig wie in Nürnberg und Hamburg geblendet durch die Pracht der Kostüme; man war verblüfft über den künstlerischen Ernst der Darstellung; von dem ungewohnten Gleichmaß des Alexandriners und der ihm angemessenen, abgezirkelten Bewegungen ließ man sich einnehmen; aber die Handlung selbst konnte höchstens kalte Bewunderung wecken. Zu erzieherischer Wirkung gelangte der erste Schritt der Theaterreform weniger bei dem Publikum, das die Neuheit bestaunte, als bei den Schauspielern, die an den neuen Aufgaben sich entwickelten. Zwar bleibt die formale Kultur der französischen Bühnensprache dem Deutschen ebenso unerreichbar wie die romanische Grazie der Bewegungen; aber der Wetteifer zwang zur Schulung aller Ausdrucksmittel; der harmonischen Stileinheit war nur durch die Entwicklung rhythmischen Gefühls in Sprache und Körperbewegung nahezukommen; die Vorbedingung künstlerischer Selbstzucht war die Herrschaft über die Organe des Körpers. Was später als unerträglicher Zwang empfunden wurde, war zunächst eine heilsame Schule. Wo sonst als bei dem französischen Drama boten sich Übungsbeispiele für eine Elementargrammatik schauspielerischer Technik, die die Regellosigkeit und die wildwüchsigen Naturalismen der Stegreiflaune bannte? „Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden", sagt Schiller in dem Gedicht an Goethe, als er Voltaires Mahomet auf die Bühne brachte, und seine Verse rechtfertigen eigentlich mehr die weit zurückliegende Gottschedsche Periode als die Rückfälle des Weimarer Klassizismus:

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden: Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist. Er komme wie ein abgeschiedner Geist,
Des falschen Anstands prunkende Gebärden Zu reinigen die oft entweihte Szene
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist. Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene.

Ob Gottsched selbst die Hingabe an das Franzosentum nur als Übergangsstufe zur Ausbildung eines eigenen nationalen Stiles auffaßte? Ohne sich das Vergrößerungsglas des Monomanen aufdrängen zu lassen, der in Gottsched den Vorläufer Bismarcks pries, braucht man seine Wirksamkeit doch auch nicht bloß mit dem vernichtenden Blick Lessings anzusehen. Die Anerkennung des ehrlichen Wollens darf man sich weder durch Gottscheds dichterische Unfähigkeit, noch durch seine ungeschickte Pedanterie, noch durch die Widerstände, denen er nicht gewachsen war, verdunkeln lassen. An einem Beispiel kann wenigstens gezeigt werden, daß er nicht gesonnen war, die deutsche Bühne in sklavischer Abhängigkeit von der französischen zu belassen. Gegen das Auftreten eines antiken Helden in moderner Gesellschaftstracht empörte sich sein gelehrter Wahrheitssinn. Er war der erste, der auf historische Kostümechtheit drängte, aber er fand damit weder bei Schauspielern noch Zuschauern Verständnis. So wurde der Versuch, Cato in Römertoga erscheinen zu lassen, auf

der Leipziger Bühne böswillig zu einer Poſſe geſtempelt, die ſeine Autorität lächerlich machte.

Für ſein Reinigungswerk hatte ſich Gottſched mit dem Ehepaar Neuber verbündet. Die Advokatentochter aus Reichenbach und der ehemalige Studioſus, der mit ihr durchgegangen war, genoſſen kaum mehr geſellſchaftliches Anſehen als das Ehepaar Melina im „Wilhelm Meiſter". Als Karoline Neuber in tiefem Elend geſtorben war, weigerte man ihrem Sarg den Eingang durch die Pforte des Kirchhofs. Den Ruf einer ſittenloſen Komödiantin hatte indeſſen die Mutter des deutſchen Schauſpiels nicht verdient. Das Privatleben der Neuberſchen Truppe war ein patriarchaliſches Idyll; die Frau Direktor führte ſelbſt die Küche, und das Perſonal mußte ſich die freie Koſt mit Koſtümflicken und Dekorationsmalen abverdienen; Philinen und Mariannen wurden nicht geduldet. Die Schauſpieler waren Söhne guter Familien, und Neuber konnte in einer Eingabe rühmen, daß ſie nicht den verrufenen Kreiſen vagabondierender Komödianten angehörten, ſondern vor Ergreifung ihres Metiers ihre Studien excolieret. Gleichwohl war es eine vorurteilsfreie Tat, daß die Leipziger Magnifizenz zu dem Schauſpielervolk herabſtieg. Für dieſen Einſatz ſeines ganzen Anſehens verſchrieb ſich die Neuberſche Truppe den Reformplänen Gottſcheds.

Soweit geſchäftlicher Vorteil und literariſche Grundſätze Hand in Hand gingen, war das Zuſammenarbeiten leicht. Wenn Harlekin feierlich von den Brettern verbannt wurde, ſo war das nicht nur ein Tribut an Gottſchedſche Theorien, ſondern zugleich ein Schlag gegen die Konkurrenz eines Leipziger Harlekindarſtellers, der das kurſächſiſche Privileg beſaß; überdies konnte die luſtige Perſon, des bunten Jäckchens entkleidet, als Peter raſch wieder auf die Bühne ſchlüpfen. Das muntere Naturell der Neuberin gefiel ſich nach wie vor in burſchikoſen Hoſenrollen, die ihr beim akademiſchen Publikum Beliebtheit verſchafften. Aber auf dem tragiſchen Kothurn ſchuf die tapfere und kluge Künſtlerin einen neuen deklamatoriſchen Stil, der erſt ſpäter, als ihm Aufgaben zu weiterer Entwicklung fehlten, durch monotones Skandieren und weinerlichen Singſang lächerlich wurde. Die Schauſpielkunſt hatte, um Bahn zu brechen, das ihrige getan; nachdem der erſte Sieg erfochten, lag es bei der Literatur, für Nachſchub zu ſorgen. Und als Gottſcheds Kraft gegenüber dem Ernährungsproblem des Spielplanes verſagte, waren Verſtimmungen unausbleiblich.

Daß es zum Bruche kam, brachte der Neuberin mehr Schaden als Gottſched. Er fand Erſatz bei Johann Friedrich Schönemann, der mit ſeiner 1740 in Lüneburg geſammelten Truppe während einer Abweſenheit der Neuber in Leipzig Fuß faßte, das Wohlwollen Gottſcheds gewann und ſich das Monopol der „Deutſchen Schaubühne" ſicherte. So hieß Gottſcheds Sammlung, der bald eine „Schönemannſche Schaubühne" folgte. Nach den Neuberſchen Grundſätzen

wurden auch bei Schönemann Deklamation und körperliche Bewegung dem Gesetz der Wohlgefälligkeit unterstellt. Einen wichtigen Posten hatte der Tanzmeister inne, der den Anfängern die Grundregeln der Schauspielkunst beibrachte: wie man den Körper mit Anstand trage; wie ein Drittel des Gesichts dem Mitspieler, zwei Drittel dem Publikum zugewandt sein müsse; wie bei Bewegungen der rechten Hand der linke Fuß, bei Hebungen der linken Hand der rechte Fuß vorzusetzen sei usw. Die Armbewegungen, die mit langsamer Hebung des Oberarmes einsetzten, verliefen in sanfter Wellenform gemäß dem Gesetz der Schönheitslinie, die etwa gleichzeitig Hogarth in der Schlangenwindung entdeckte. Alle Gesten waren mehr malend als ausdrückend; sie illustrierten das Wort durch äußere Nachbildung des Vorstellungsgehaltes, statt dem Affekt nachzugeben. Ebenso lastete die Deklamation mehr auf dem einzelnen Worte, als daß sie von leidenschaftlichem Gefühl getragen wurde. Diese rationalistische, mehr oratorische als theatralische Vortragsweise war der auf die Schauspielkunst übertragene Gottschedianismus; in der Literatur wie auf dem Theater war dieses Prinzip unproduktiv, aber es bereitete den Boden für künftige schöpferische Kräfte. Johann Georg Brandes, dessen Selbstbiographie den Unterricht bei dem Schönemannschen Tanzmeister in der eben gehörten Weise schildert, ist kein großer Schauspieler geworden; aber auf anderen Mitgliedern dieser Truppe, auf Konrad Ekhof, Sophie Schröder, Konrad Ackermann, beruhte die Zukunft der deutschen Bühne. Wenn Ekhof später als der mächtigste Theaterredner des Jahrhunderts glänzte, trug die elementare Sprachschulung ihre Früchte. Allerdings waren die Rollen, an denen dieser Künstler sich auswuchs, andere, als der Schönemannsche Spielplan bot.

Das einzige dramatische Talent aus dem Gottschedschen Kreise war der später abtrünnige Johann Elias Schlegel, dessen Stücke eine Zeitlang die Stütze des deutschen Spielplanes bildeten. Als 1766 ein neuer Theaterbau auf der Ranstädter Bastei in Leipzig eingeweiht wurde, konnte zur Eröffnung kein anderes Werk gewählt werden als Schlegels „Hermann", das erste deutsche Nationaldrama. Goethe, der damals als junger Student unter den Zuschauern saß, erinnerte sich noch nach Jahrzehnten des zwiespältigen Eindrucks dieser Aufführung, die für seine eigene Dichtung von Bedeutung wurde. Angetan durch das nationale Thema, kalt gelassen durch die Entfernung der Sitten, suchte er in der vaterländischen Geschichte nach näherliegenden Stoffen und machte an der Schwelle der Neuzeit halt.

Zwischen der Leipziger Aufführung des „Hermann" und Goethes „Götz von Berlichingen" besteht auch ein äußerer Zusammenhang. Derselbe Theaterdirektor Koch, der in Leipzig auf die Neuber und Schönemann gefolgt war, wagte es 8 Jahre später in Berlin, das erste Ritterdrama auf die Bühne zu bringen. Hatte er schon beim „Hermann" andeutungsweise das Kostüm der

alten Germanen von der Gesellschaftstracht unterschieden, so ließ er für den „Götz von Berlichingen" durch den Kupferstecher Meil eigene Kostüme entwerfen und wurde so der Schöpfer der sogenannten altdeutschen Theatertracht (Abb. 31). Gottscheds Grundsätze kamen damit zum Siege in einem Stil, der allerdings alles andere als gottschedisch war. Einige Jahre danach vollbrachte Charlotte Brandes in Gotha das Wagnis, als Ariadne in einem Kostüm aufzutreten, das auf die Autorität beratender Altertumskenner hin als echt altgriechisch angesehen wurde (Abb. 32).

Die Mode der Ritterdramen, die nach Goethes Vorgang die Bühne eroberten, betäubte unter Waffengeklirr und wütenden Affektausbrüchen jede besonnene Vortragskunst und brachte den heroischen Stil zur Entartung. Inzwischen aber war die bürgerliche Schauspielkunst zum Siege gelangt. Der Wendepunkt ist der 10. Juli 1755, da Lessings „Miß Sara Sampson" durch die Ackermannsche Truppe im Exerzierhaus zu Frankfurt a. O. zur ersten Aufführung kam. „Die Zuschauer haben 3½ Stunden zugehört, stille gesessen wie Statuen und geweint", lautet der Bericht eines Augenzeugen. Es ist das erstemal, daß wir das Verhalten des Publikums als Einheit erwähnt finden. Wie ganz anders benahmen sich ein Vierteljahrhundert später die Mannheimer Zuschauer bei der Erstaufführung von Schillers „Räubern": „Das Theater glich einem Irrenhaus; rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme. Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung bricht." Die Wirkungen, die Lessings und Schillers Erstlingstragödien auslösten, sind bezeichnend für die Grundverschiedenheit der Werke. Sie sind ebenso charakteristisch für den Unterschied der Zeiten. Was für die Geniezeit rasende Ekstase, das bedeutete für die beginnende Zeit der Empfindsamkeit die stille Träne der Rührung. In ihrer Art beruhte die Ergriffenheit aber beide Male auf demselben Grunde einer unmittelbaren Nähe des Gegenstandes. Die Offenbarungen der Bühne stiegen auf aus der eigenen Zeit und Gesellschaft; die Schicksale berührten das Lebensgefühl jedes einzelnen Zuschauers und zwangen zum Miterleben und Mitleiden; Menschen von Fleisch und Blut versetzten durch ihre Worte das allgemeine Empfinden in Schwingung. Die Prosa, die sie sprachen, war nicht die Rede des Alltags; im einen Fall war es Briefstil, im anderen pathetische Rhetorik; aber die Schauspielkunst erreichte durch ungezwungene Bewegung und warme, zum Herzen dringende Gefühlstöne den Eindruck lebensvoller Naturwahrheit.

An den bürgerlichen Trauerspielen der Engländer Lillo und Moore wie an den rührenden Komödien Frankreichs hatte die Ackermannsche Truppe diesen realistischen Stil entwickelt; die Schönemannsche Schule, aus der sie hervorgegangen war, hatte für die äußere Beherrschung der Ausdrucksmittel

den Grund gelegt; aber nun kam noch etwas anderes hinzu; nämlich die Individualität des Schauspielers, die in der Rolle aufging und sie durch persönliche Auffassung beseelte. Wenn Sophie Schröder, die in zweiter Ehe mit Ackermann verbunden war, in einer leidenschaftlichen Szene zu natürlichen Tränen hingerissen wurde, die ihr Sprache und Fassung raubten, so wurde das Publikum durch diese Lebenswahrheit erschüttert. Auch Ackermanns gemütvolle Persönlichkeit erwärmte durch echte Herzenstöne und launigen Humor. Konrad Ekhof, der sich 1764 zur Ackermannschen Truppe gesellte, fand also ebenbürtige Partner. Wenn er dann noch einmal vorübergehend zu Schönemann zurückkehrte, so nahm er in Schwerin Gelegenheit zur Errichtung einer theatralischen Akademie, die die jungen Schauspieler zur geistigen Auffassung und seelischen Durchdringung ihrer Rollen anhielt. Er blieb bis an sein Ende der Lehrmeister der jungen Generation, und die Schüler, die er später in Gotha ausbildete, haben danach in Mannheim Schillers „Räuber" zum Siege gebracht.

Lessing hatte an den letzten Proben der „Miß Sara Sampson" persönlich teilgenommen und auf die Darstellung eingewirkt. Er liebte den Umgang mit Schauspielern und war dabei nicht nur der Gebende, sondern auch der Empfangende. Die Wechselwirkung zwischen Dichter und Darsteller war für jede der Künste ein Gewinn; Lessing aber war auch als Kunsttheoretiker interessiert. Das Verhältnis von Kunst und Natur in der Menschendarstellung des Schauspielers regte zur kritischen Stellungnahme zwischen zwei entgegengesetzten Theorien an. Nach der Auffassung, die der Italiener Riccoboni vertrat, war die Schauspielkunst eine Summe erfahrungsmäßiger Übung und handwerksmäßiger Regeln, durch deren kaltblütige Anwendung der Darsteller den Eindruck der Naturwahrheit erreichte, ohne sich in leidenschaftlicher Anteilnahme an der Rolle zur Übertreibung hinreißen zu lassen. Der andere Standpunkt war der des Franzosen Remond de Ste. Albine, wonach wahres Spiel sich nur als unwillkürlicher Ausdruck tiefster seelischer Erregung und selbstvergessener Hingabe an die Rolle einstellen konnte. Bis zu einem gewissen Grade trat dieser Gegensatz in der Verschiedenheit der Schönemannschen und Ackermannschen Truppe gerade damals in praktische Erscheinung. In weiterem Sinne kann man sagen, daß hier bereits der später erst in der Poetik ausgetragene Gegensatz zwischen dem rationalistischen Grundsatz der Naturnachahmung und der Lehre vom schöpferischen Genie sich andeutete. Lessing fand für das Urproblem der Schauspielkunst die einzig mögliche Lösung in der psychologischen Erfahrung, daß die mechanische Ausführung von Ausdrucksbewegungen rückwirkend den natürlichen Affekt erzeugt, daß z. B. die Nachahmung der Symptome des Zornes einen Zorneszustand hervorruft, und daß demnach die Gestikulation den Schauspieler in die Seelenverfassung der Rolle hinüberführt. Das Nacherleben des denkenden Künstlers geht über in das echte Erleben,

das nur dem starken Temperament gegeben ist, und so wird aus einem Doppelzustand von Wollen und Müssen, von Ich und Nichtich, von Selbstbeobachtung und Selbstvergessenheit die Wahrheit des Spieles geboren.

Kunst und Natur
Sei auf der Bühne eines nur;
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.

Nicht nur in diesen Versen, auch in einem eigenen Werk: „Der Schauspieler", das leider über die erste Skizze nicht hinausgekommen ist, wollte Lessing den Gegensatz zum Einklang bringen. Sein System der Schauspielkunst, das von der Oberfläche mechanischer Regelgebung zu den tieferen Aufgaben der Charakterauffassung geleitet hätte, wäre mit der Ausbildung eines nationalen Schauspielstiles, der in Schröder seinen Meister fand, Hand in Hand gegangen. Freilich kam dabei nur der einzelne Darsteller in Frage. Mit dem Kunstwerk des Zusammenspiels hat sich die Theorie des 18. Jahrhunderts noch so gut wie gar nicht befaßt; auch in der Praxis fehlte der zwischen Schauspieler und Dichter wirkenden Mittelkraft jede Anerkennung; die Regie beschränkte ihre Aufgaben gerade auf das Notwendigste und fand bei den Schauspielern Widerstand, bei der Kritik keine Förderung.

Der Erfolg der „Miß Sara Sampson" war von nachhaltendem Einfluß auf Lessings Auffassung von der tragischen Wirkung. Nicht nur im Überschwang des Siegesgefühls wollte er den allerungestaltetsten Menschen, wenn er nur lebe, lieber als den schönsten Marmor des Praxiteles, wollte er lieber den Kaufmann von London (Lillos bürgerliches Trauerspiel, das er an Stelle seines eigenen nennt) als den Gottschedschen Cato geschaffen haben. Daß die Träne des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit die einzige Absicht des Trauerspiels sei, bleibt der leitende Gesichtspunkt in seiner Erklärung des Aristoteles, die den Dualismus von Furcht und Mitleid aufhebt, indem sie auch die Furcht nur als das auf uns selbst bezogene Mitleid faßt. Für alle Tragik ist die rührende Wirkung der greifbare Schlüssel. Das rührende Familiendrama ist nur der eine Eingang, und Lessing verzichtete darauf, den erkämpften Weg breit zu treten; jeder neue Plan ist der Versuch, eine neue Pforte zu öffnen: „Faust" greift auf das deutsche Volksschauspiel zurück; „Kleonnis" wendet sich dem hohen Stil und der neuen Form des Blankverses zu; „Emilia Galotti" dem Leidenschaftsdrama sozialer Gegensätze. Und mit diesem Probestück seiner dramaturgischen Grundsätze und praktischen Bühnenerfahrung schenkt er endlich der deutschen Schauspielkunst große Charakterrollen, an denen sie ihre Kraft entfalten konnte.

Zwischen „Miß Sara Sampson" und „Emilia Galotti" aber liegt ein halbes Menschenalter. Inzwischen ist Lessing mit der Ackermannschen Truppe noch einmal in Hamburg zusammengetroffen. Dort war Ackermann, nachdem er das deutsche Sprachgebiet von Rußland bis zur Schweiz durchquert hatte,

ſeßhaft geworden und hatte im Jahre 1765 auf dem Opernhof ein eigenes Schauſpielhaus errichtet (Abb. 33). Es erſcheint wie ein Symbol für den Wandel der Zeiten, daß an derſelben Stelle, wo man das baufällige Opernhaus des 17. Jahrhunderts abgetragen hatte, nun die Bühne entſtand, die als erſte den Namen Nationaltheater in Anſpruch nahm. Mit der ſtehenden Bühne, die dem Nomadentum ein Ende machte und durch ſtetige Einwirkung die Heranbildung eines Publikums ermöglichte, war indeſſen erſt ein Punkt der Forderungen, die ſich an dieſen Namen knüpften, erfüllt. Um ihnen weitere Rechnung zu tragen, nahm ein Konſortium von Bürgern im Jahre 1767 dem Prinzipal die Leitung aus der Hand und ſorgte durch Heranziehung der beſten künſtleriſchen und literariſchen Kräfte für vielverſprechende Einführung eines Unternehmens, deſſen kurze Lebensdauer ohne Leſſings Dramaturgie ſchwerlich berühmt geworden wäre. Daß die große Idee als Deckmantel für allerlei ſelbſtſüchtige Ränke mißbraucht wurde, war der eine Grund des Mißlingens. Schwerer wiegt der tiefere Grund, daß die Zeit für die Durchführung der Idee noch nicht reif war, weil dem Nationaltheater ein ausreichender nationaler Spielplan fehlte. Die Schauſpielkunſt war dem Drama vorangeeilt. So iſt die produktive Kritik der Hamburger Dramaturgie, ſoweit ſie an die geſpielten Stücke anknüpft, vorwiegend negativ, und die ergreifende Selbſtkritik des Verfaſſers, der die lebendige Quelle nicht in ſich fühlte, die durch eigene Kraft ſich emporarbeitet, gehört gleichfalls in die Geſchichte des Unternehmens. Hatte man doch in Leſſing urſprünglich den Theaterdichter, nicht den Kritiker geſucht.

Nach dem Zuſammenbruch der Hamburger Entrepriſe ſcheint zunächſt alles, was man erſtrebt hatte, verloren: die Truppe geht wieder auf Wanderſchaft; ſie zerſplittert ſich; der alte Prinzipal wird als Retter begrüßt; Teile der Truppe finden an kleineren Höfen, in Weimar zunächſt, dann in Gotha, ſchließlich in Mannheim einen Rückhalt, den das deutſche Bürgertum aus eigener Kraft noch nicht bieten konnte. Aber nur äußerlich erſcheint dieſer Rückzug als Niederlage. Der bürgerliche Stil trat nun vor die Hofkreiſe, die bisher allein dem fremden Geſchmack gehuldigt hatten. Nun hätte ſich ein gleiches Mißverhältnis herausſtellen können, wie bei Gottſcheds Verpflanzung des heroiſchen Stiles vor ein bürgerliches Publikum. Aber die Lebenswärme der deutſchen Kunſt, die ihre Wurzeln bereits in die Tiefe des Volksbewußtſeins geſenkt hatte, vermochte auch die höheren Schichten der Geſellſchaft zu durchdringen, und wenn es ſo ſchien, als ob die Höfe den Trümmern des erſten deutſchen Nationaltheaters Zuflucht böten, ſo zog die Idee in Wirklichkeit als Sieger ein. Das Hoftheater wurde den Gedanken des Nationaltheaters unterworfen. In der erſten Hälfte des folgenden Jahrhunderts werden ſogar die Hoftheater beinahe die einzigen Träger dieſes Gedankens.

In Wien und Mannheim wurde zunächſt der Name aufs neue aufgenommen. „Zur Verbreitung des guten Geſchmacks, zur Veredlung der Sitten zu wirken“,

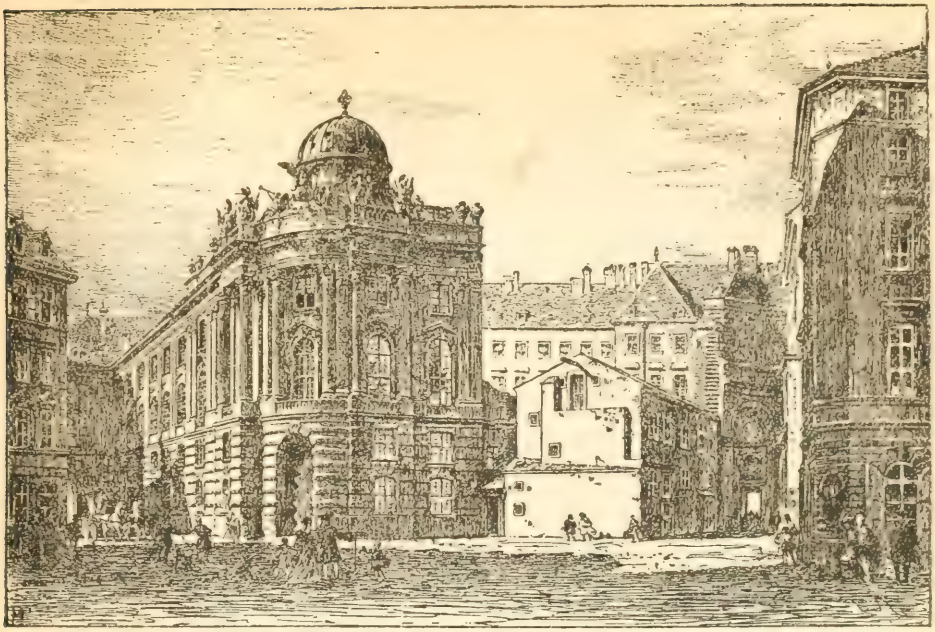


Abb. 34. Das alte Hofburgtheater. Aus „Die Theater Wiens", Verlag d. Ges. f. vervielfält. Kunst.

war die Bestimmung, mit der Kaiser Josef II. das deutsche Schauspiel im Theater an der Burg (Abb. 34) im Jahre 1776 zum Nationaltheater weihte. Ein Jahr später folgte der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz, nachdem er seine französische Schauspieltruppe entlassen hatte. Wenn Wien schon vorausgegangen war mit einer republikanischen Theaterverfassung, die dem Ausschuß der Schauspieler Anteil an der Bühnenleitung verlieh, so war man in Mannheim noch mehr darauf bedacht, die erzieherische Bedeutung des Theaters auf künstlerische Erziehung und geistige Hebung des Schauspielerstandes zu gründen. Dazu schien die Bahn frei, nachdem die Tyrannis des Unternehmertums gebrochen war.

Schließlich war es aber doch der zielbewußten Willenseinheit eines künstlerisch hochstehenden Prinzipals vorbehalten, die deutsche Theaterkunst des 18. Jahrhunderts auf ihren Gipfel zu führen. Friedrich Ludwig Schröder, der Stiefsohn Ackermanns, eroberte den verlorenen Hamburger Boden zurück und schuf im Bretterbau des alten Nationaltheaters eine Musterbühne, die nicht nur stilbildende Kraft über ganz Deutschland ausstrahlte, sondern auch dem Spielplan neue reiche Provinzen gewann.

Der tote Punkt, auf dem sich das deutsche Drama am Ende der sechziger Jahre noch befunden hatte, war wenige Jahre später überwunden. Jetzt war mit Lessings „Emilia Galotti" ein Muster dramatischer Technik erschienen, als später Nachzügler des Preisausschreibens, mit dem Lessing und seine

Freunde bereits 1756 dem deutschen Trauerspiel hatten aufhelfen wollen. Schröder nahm den Gedanken des Preisausschreibens nach zwei Jahrzehnten wieder auf und gewann dadurch die junge Generation der Stürmer und Dränger für seine Bühne. Der Lessingsche Gedanke, daß Genie nur durch Genie entzündet werden könne, bestätigt sich jetzt in der fruchtbaren Wirkung Shakespeares. Der 17. Literaturbrief vom Jahre 1759 hatte zum erstenmal von einem deutschen Nationalgeschmack gesprochen, der die Grundrichtung der deutschen Bühne bestimmen müsse; der germanische Geschmack führte zu Shakespeare, nicht zu den Franzosen. Die „Hamburger Dramaturgie" hatte auf die inzwischen erschienene Übersetzung Wielands hinweisen können, Schröder tat den weiteren Schritt, diese Übersetzung auf die Bühne zu bringen. Einzelne ungeschickte Versuche waren vorausgegangen, aber nun erst (1776) hielt von Hamburg aus Shakespeare seinen feierlichen Einzug auf dem deutschen Theater, nicht mehr in dem bettlerhaften Inkognito, in dem die Wandertruppen des 17. Jahrhunderts ihn herumgeschleppt hatten, freilich auch noch nicht im Königsmantel seiner wahren Pracht. Denn die Form der Wielandschen und Eschenburgschen Übersetzung war Prosa, wie sie Herr Jourdain der bourgeois Gentilhomme nicht besser sprechen konnte.

Der erste deutsche Shakespeare paßte sich seiner Umgebung durch bürgerliches Gewand an. Die bürgerliche Illusionsbühne war auf die zahlreichen Verwandlungen der Oper nicht mehr eingerichtet. Unter dem Einfluß von Diderots Theorien, wonach die Bühne den unbeachteten Beobachter gewissermaßen durch das Schlüsselloch einer imaginären vierten Wand ein Stück Wirklichkeit schauen ließ, das sich ohne jede Rücksicht auf das Publikum abspielte, war der Sinn für täuschende Naturtreue und Intimität der Bühnenausstattung gewachsen. Bereits wurden Versuche gemacht, bei Zimmerdekorationen die unechte Perspektive der Kulissen, die jede Aufstellung wirklicher Möbel unmöglich machte, durch Seitenwände zu ersetzen. Das Experiment der geschlossenen Zimmerdekoration, das auch Schröder in den neunziger Jahren wagte, scheiterte vorerst daran, daß die Bühne das aus den Seitengassen fallende Licht nicht entbehren konnte. Je mehr sich aber der Realismus in Hintergründen, Kulissen und Versatzstücken verstärkte, desto größere Mühe machten die szenischen Veränderungen, die sich innerhalb des Aktes bei offener Bühne vollziehen mußten. Bei der französischen Einheitsdekoration war man nur gewohnt, daß im Zwischenakt die Kronleuchter sich herabsenkten, um vom Lichtputzer in Behandlung genommen zu werden. Nun aber sah man bei verwandlungsreichen Stücken mitten im Akt auf ein schrilles Pfeifensignal Türen mit Menschenfüßen anrücken, Tische aus dem Boden emporwachsen und Bäume in ihn zurückkriechen. Um die Pausen und Illusionsstörungen bei den Shakespeare-Aufführungen auf ein Mindestmaß zu beschränken, war es nötig, durch Verschiebungen, Zusammenziehungen und Weglassung ein-

zelner Auftritte ohne Schonung des planmäßigen Aufbaus die szenischen Ansprüche zu vermindern; auch in der Beschränkung der Personenzahl, in der Milderung der Kontraste, in der Gradrichtung problematischer Charaktere kam die Vereinfachung als Grundsatz der Shakespearebearbeitung zum Ausdruck.

Das Publikum verlangte ebenfalls Rücksicht: es wollte gerührt, nicht erschreckt sein. Als der tragische Schluß des Othello in Hamburg zum erstenmal aufgeführt wurde, gab es im Zuschauerraum Ohnmachten und Frühgeburten; die Wiederholung mußte dafür sorgen, daß Othello und Desdemona am Leben blieben, ebenso wie Hamlet und König Lears Cordelia. So wurde Shakespeare dem Familiendrama angenähert.

Nicht immer freilich hatte das Publikum seinen Willen; nach der kühlen Aufnahme Heinrichs IV. wurde gleich für den folgenden Tag die Wiederholung angesetzt, „in der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk immer besser wird verstanden werden". Mit derselben schulmeisterlichen Zähigkeit, mit der Schröder hier den aufklärerischen Erziehungsgedanken des Theaters vertritt, hat er am Ende des Jahrhunderts in seiner letzten Direktionsperiode an einem hausbacken-bürgerlichen Spielplan festgehalten, innerlich unberührt durch den neuen Geist des klassischen deutschen Dramas wie durch die kongeniale sprachliche Form, mit der nun erst die Romantik Shakespeare wirklich einzudeutschen unternahm.

Gleichwohl ist die bürgerliche Einkleidung Shakespeares eine notwendige Durchgangsstufe gewesen. Ohne die in der Schule des bürgerlichen Trauerspiels gewonnene Verinnerlichung hätte die deutsche Schauspielkunst überhaupt nicht die Einfühlungskraft besessen, um sich an solche Lebensfülle psychologischer Probleme zu wagen. Von nun an traten hinter der Charakterauffassung alle anderen schauspielerischen Aufgaben zurück.

Mit der Verkörperung großer problematischer Charaktere aber gelangte die Individualität des Darstellers in den Vordergrund. Eine nachteilige Folgeerscheinung der überragenden Einzelleistungen wurde das überhandnehmende Virtuosentum. Nicht nur die Mode des Monodramas bot gefeierten Darstellerinnen der Ariadne (Abb. 32) und Medea Gelegenheit, allen Beifall für sich allein in Beschlag zu nehmen, sondern noch reicherer Lorbeer fiel jetzt den Darstellern der großen Shakespearerollen zu. In der seit Mitte des Jahrhunderts aufgekommenen Theaterkritik wandelte sich die erstrebte Theaterkultur in Theaterkultus. Sensationelles Interesse für die Persönlichkeiten gefeierter Darsteller, emsige Kolportage von Klatsch und Anekdoten, bewunderndes Augenmerk für Effekthascherei und Mätzchen machen sich in den Theaterzeitschriften breit. Bilder des ersten Hamletdarstellers Brockmann sah man nicht nur in den Almanachen und in eigenen Stichen (Tafel 5 Abb. 35), sondern auf Tabaksdosen und Spielkarten; ein weiblicher Hamlet wagte sich mit Felicitas Abbt in Gotha auf die

Bühne; die aufkommenden Gastspielreisen reizten ein fast sportliches Interesse vergleichender Bewertung.

Schröder selbst war allem Virtuosentum abhold. Wenn er in drei so verschiedenartigen Rollen glänzte wie Hamlet, Lear und Falstaff, so war das keine Rollensucht, die man eher Ekhof zum Vorwurf machen konnte, sondern der künstlerische Wagemut einer erstaunlichen Wandlungsfähigkeit und einer sicheren Herrschaft über alle darstellerischen Mittel. „Schröder spielte keine Rolle gut, denn er war immer der Mann selbst", schrieb ihm Klopstock ins Stammbuch. Schröders eigenes Bekenntnis aber lautete: „Es kommt mir gar nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nichts mehr und nichts weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann." In der ersten Hamletaufführung begnügte er sich mit der Rolle des Geistes; immer wußte er sich in einer für die Mitspielenden vorbildlichen Weise dem Zusammenspiel einzuordnen. So haben auch seine Gastspiele allerorten eine fruchtbare Saat ausgestreut. Noch 1798, als im Weimarischen neudekorierten Theatersaal der Kunst Thaliens eine neue Ära eröffnet wurde, sprach der Prolog zum „Wallenstein" die Hoffnung aus, daß die Kunst Schröders den Weg weisen werde:

Ein großes Muster weckt Nacheiferung
Und gibt dem Urteil höhere Gesetze.

Als Vorbild des Serlo in Goethes „Wilhelm Meister" war bereits der musterhafte Theaterdirektor zu Ehren gekommen; nun sollte auch dem großen Schauspieler Schröder der Lorbeer Weimars dargebracht werden. Der Wunsch kam nicht zur Erfüllung. Dagegen konnte Schillers Prolog bereits auf das vorausgegangene Gastspiel eines andern „edlen Meisters" hinweisen, des Berliner Theaterdirektors August Wilhelm Iffland, der seinerzeit als erster Darsteller des Franz Moor in Mannheim berühmt geworden war. Wenn also die Weimarer Schauspielkunst durch auswärtige Einflüsse unmittelbar befruchtet wurde, so sind diese eher von Mannheim als von Hamburg ausgegangen. Die Reaktion war indessen mehr negativ als positiv.

Zwischen Hamburg und Mannheim bestand durch die Truppe Seylers und durch die Schule Ekhofs ein alter Zusammenhang, um dessen Erneuerung sich der Intendant Wolfgang Heribert v. Dalberg bemüht hatte, als er 1780 Schröder auf dem neuen Nationaltheater auftreten ließ. Im Anschluß daran forderte er drei seiner Schauspieler auf, es der Reihe nach dem Vorbild in der Rolle des König Lear gleichzutun. Diese undurchführbare Zumutung, die den Gedanken der Gastspielpädagogik pedantisch unterstrich, kennzeichnet die schulmeisterliche Art, in der der Mannheimer Intendant auf seine Schauspieler einzuwirken suchte. Was er theoretisch erstrebte und was er erreichte, geht aus den Mannheimer Ausschußprotokollen hervor, in denen Erörterungen über

dramaturgische Preisfragen sowie Beurteilungen des Spiels niedergelegt sind. In der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Natur redet der Intendant einer bewußten Kunstübung das Wort, während die jungen Schüler Ekhofs, namentlich Iffland, alle Wahrheit des Spiels nur von Laune, Feuer, Empfindung und in der Rolle aufgehender Begeisterung erwarten. In der Praxis aber reichte gerade Ifflands künstlerisches Temperament doch nicht aus, um sich durch geniale Inspiration tragen zu lassen; seine intellektuelle Kunst gewann ihre Lebenswahrheit vielmehr aus einer zusammengesetzten Fülle feiner Schattierungen, realistischer Beobachtungen, wohlbeobachteter Einzelzüge. Der Mannheimer Stil, dessen vornehmster Vertreter Iffland wurde, hatte mit der gespreizten Tanzmeistergrazie der Leipziger Schule nichts mehr gemein, aber von dem Gleichmaß der Schröderschen Kunst wich er nach der Seite einer allzu verstandesmäßigen Natürlichkeit ab. Während die jungen Heißsporne nichts Verächtlicheres kannten als die konventionelle Pose und die deklamatorischen Tiraden französischer Spielkunst, mußte der Intendant in seiner Beurteilung der Aufführungen oftmals den nüchternen Konversationston tadeln.

Eine der von Dalberg aufgestellten Fragen betraf auch das Wesen der Nationalschaubühne: Wodurch kann ein Theater Nationalschaubühne werden, und gibt es wirklich schon ein deutsches Theater, welches Nationalschaubühne genannt zu werden verdient? Die Frage blieb unbeantwortet. Hätte sie nach den Erfahrungen des ersten deutschen Nationaltheaters in Hamburg gelöst werden müssen, so wäre die Existenz eines Nationaldramas als erste Vorbedingung zu nennen gewesen. Die Idee war seit Joh. El. Schlegel erstarkt. In seiner Theorie der schönen Künste (1771) unterschied der Schweizer Ästhetiker Sulzer drei Gattungen des Dramas. Die erste ist belustigend und unterhaltend; die zweite zielt unter dem Schein der Ergötzlichkeit auf Unterricht und Bildung der Gemüter; der dritten aber liegt ein besonderes Nationalinteresse zugrunde: „diese Gattung würde das vornehmste und sicherste Mittel sein, auf öffentliche Tugend abzielende Gesinnungen und Empfindungen einzupflanzen und auf das lebhafteste fühlbar zu machen."

Sulzer wies auf einen Vorschlag Rousseaus, in Bern, Zürich oder im Haag die ehemalige Tyrannei des österreichischen Hauses vorzustellen. Rousseauisches Republikanertum war, wie der Verfasser des „Fiesco" in Mannheim erfuhr, den Pfälzern fremd. Dafür begünstigte man Ritterdramen von pfälzischem Lokalinteresse. Der künftige deutsche Nationaldramatiker aber, der mit den „Räubern" hier seinen ersten Triumph gefeiert hatte, wurde durch den Zusammenhang mit dieser Bühne weiterhin in den bürgerlichen Stil gedrängt. Als Mannheimer Theaterdichter tritt er in Wettbewerb mit dem Familiendramatiker Iffland, bis ihm der pfälzische Horizont zu eng wird und er, den Sprung vom Kleinbürgerlichen ins Weltbürgerliche wagend, sich mit seinem „Don Carlos" der ganzen Menschheit ans Herz wirft. In Mannheim aber blieb nach Schillers

Fortgang der bürgerliche Stil an der Tagesordnung; Dalbergs Bemühungen um Shakespeare hatten keinen dauernden Erfolg; die Versandung des Spielplanes leitete den Niedergang der Bühne ein, der durch die Franzosenkriege besiegelt wurde.

Iffland verließ das sinkende Schiff und übernahm 1796 die Direktion des Berliner Nationaltheaters, die bisher die zwei Professoren Engel und Ramler geführt hatten. Daß durch königlichen Erlaß nun ein Schauspieler mit der Leitung betraut wurde, verstieß eigentlich gegen die Idee des Nationaltheaters, das ja gerade aus dem Mißtrauen gegen das Prinzipaltum hervorgegangen war. Um so mehr ehrte diese Ernennung den ganzen Stand, für dessen Hebung und Ansehen gerade Iffland wie kein anderer gerungen hatte.

Für die weitere Entwicklung des Theaters in Deutschland bedeutete Ifflands Übersiedlung nach dem Norden einen Kompromiß. Weder war seine Persönlichkeit so stark, noch sein Programm so engherzig, daß er es versucht, geschweige denn erreicht hätte, die Einheit des Mannheimer Stiles nach Berlin zu verpflanzen. Hier lebte aus den Zeiten der Kochschen und Döbbelinschen Truppe noch die Tradition des verfallenen heroischen Stiles; hier vertrat Fleck als ein mit glänzenden Gaben ausgestatteter Heldendarsteller die Schule Schröders; da Iffland selbst auf das Auftreten nicht verzichtete, kamen also alle Darstellungsarten zur Geltung. Ebenso reichhaltig war der Spielplan. Iffland war zu klug und bescheiden, die Meisterwerke der Weimarer klassischen Dichtung hinter seinen eigenen Familiendramen zurücktreten zu lassen, und mit den großen theatralischen Mitteln, über die er gebot, verlieh er den Aufführungen einen opernhaften Glanz, wie ihn das deutsche Schauspiel bisher noch nie gesehen hatte. Freilich bedeutet großer Aufwand noch keinen großen Stil. Das Wort der Dichtung verlangte andere Pflege, als eine in Roheiten des Ritterdramas und Plattheiten des Familienstückes gelockerte Vortragskunst bieten konnte. Verse zu sprechen, hatten sich auch die Schauspieler der besten Bühnen entwöhnt. Friederike Unzelmann, die gefeierte Berliner Schauspielerin, ließ sich die Rolle der Maria Stuart in Prosa ausschreiben, weil ihr ohne das ein sinnvoller Vortrag nicht möglich schien. Iffland selbst, der ein Feind des Verses und ein Freund der Improvisation war, hielt es für erlaubt, die gehobene Sprache gelegentlich durch ein eingefügtes „O Gott!" oder andere Interjektionen natürlicher zu gestalten. So blieb im Feierkleid außergewöhnlicher Pracht doch die Prosa des Alltags an der Herrschaft.

Wieviel schlimmer aber sah es erst auf den kleinen Bühnen aus, denen künstlerischer Wille und Mittel gebrachen. In welcher Armseligkeit trotz bedeutender Einzelleistungen die durchschnittlichen Bühnenverhältnisse sich bewegten, spricht aus der kläglichen Tatsache, daß Schiller im Jahre 1786 nur an zwei deutsche Theater, nämlich an Schröders Hamburger und Dalbergs Mannheimer Bühne, seinen „Don Carlos" in Versen hatte geben können,

während er für die anderen Truppen eine elende Prosabearbeitung herstellte, die man als Versündigung des Dichters gegen sein eigenes Werk auffassen müßte, wenn sie nicht das einzige Mittel gewesen wäre, dem Werk Zugang zu verschaffen. Auch den „Wallenstein" begann Schiller noch in Prosa, bis die neuerscheinende metrische Shakespeareübersetzung Schlegels sein Schifflein hob und Goethes Theaterleitung ihm die Sicherheit künstlerischer Verwirklichung verlieh.

In Weimar fanden sich endlich Dichtung und Theater zusammen. Bisher war die Schauspielkunst vorausgeeilt; das Drama hatte sich dem Theater angepaßt; die erfolgreichsten Stücke waren von Schauspielern für den Tagesbedarf der Bühne geschrieben oder dafür zurechtgeschnitten worden. Jetzt ging die Dichtung voraus und zwang die Schauspielkunst, ihr zu folgen. Der Geist gewann die Herrschaft über den Körper. Was an der Elbe, an der Donau und am Rhein noch nicht vollauf gelungen, an der Ilm ward es zur Tat:

Meine Ufer sind arm; doch hört die leisere Welle,
Führt der Strom sie vorbei, manches unsterbliche Lied.

Ein neuer heroischer Stil wurde gegründet. Laut erscholl der Ruf nach dem großen gigantischen Schicksal; vernehmlich erklang die Absage an die armselige Spiegelung des Alltages. Der Naturalismus wurde über Bord geworfen. Die Spirale der Entwicklung führte damit wieder zu einer ähnlichen Lage, wie sie zur Zeit Gottscheds gegeben war. Nur daß damals eine fremde Dichtung herbeigeholt werden mußte, um das Schauspiel zu reformieren, während jetzt eine eigene Dichtung nach der Schauspielkunst rief. Nicht im Zeichen der Franzosen, sondern in dem einer Weltliteratur, zu der die wahre Antike, der wahre Shakespeare und ein zwischen diesen beiden Polen seinen Weg suchendes deutsches Drama gehörten, wurde ein klassizistischer Schauspielstil ins Leben gerufen. Als Goethe die beiden jungen Schauspieler Wolff und Grüner in der Lehre hatte, nahm er seine Beispiele aus Schillers „Braut von Messina", die eben damals einstudiert wurde.

Die „Regeln für Schauspieler", die als Protokolle dieses Lehrganges in Goethes Werke Aufnahme fanden, erinnern in ihrem Mechanismus vielfach an den Tanzmeister der Schönemannschen Truppe. Bei Goethes Anweisungen darf man nicht vergessen, daß sie ein Exerzierreglement für Rekruten und keine Quintessenz darstellerischer Kunst bedeuten. Nach diesem System freilich vermaß sich Goethe, aus jedem gradgewachsenen Grenadier einen tüchtigen Schauspieler zu machen. Die Individualität des Künstlers spielte keine Rolle, ja, sie mußte sich im Kunstwerk verlieren, so wie es ein Grundsatz der Schillerschen Ästhetik war, daß sich alles Stoffliche in der Form aufzulösen habe. Kein Virtuosentum wurde geduldet; der einzelne stand im Dienste des Ganzen. Ein einheitlicher Rhythmus der Bewegungen begleitete das Gleichmaß der Sprache.

Goethes Schule sorgte dafür, daß die Schauspieler Verse sprechen lernten, und

eine metrische Musterkarte wie Friedrich Schlegels „Alarcos" war ihm trotz theatra lischer Lebhaftigkeit wegen der Übung in „äußerst obligaten Silbenmaßen" will kommen. Eine Schule war es im vollsten Sinne des Wortes: mit dem Taktstoc wurde in der Probe das Tempo einstudiert; auf der wie ein Schachbrett ein geteilten Bühne wurde jede einzelne Stellung und Bewegung zum Zweck eines dem Auge wohltuenden Zusammenklanges bestimmt. „Das Theate ist als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffag macht" — dieser Grundsatz beherrschte die Komposition der Bühnenbilder Niemals durfte der Schauspieler diesen Eindruck auf das Publikum vergessen es galt als eine mißverstandene Natürlichkeit, so zu spielen, als ob man unter sic sei; den Zuschauern den Rücken zu kehren oder nach dem Hintergrund zu sprechen wurde als Verletzung des theatralischen Anstandes verurteilt.

Dabei wurde auf Farben- und Lichtwirkungen geachtet, deren Beobach tung dem Verfasser der Farbenlehre besonders am Herzen lag. Noch di Gespräche mit Eckermann enthalten die Regel: „Tritt ein Schauspieler m einer roten Uniform und grünen Beinkleidern in ein rotes Zimmer, so ver schwindet der Oberkörper und man sieht nur die Beine; tritt er mit demselbe Anzuge in einen grünen Garten, so verschwinden seine Beine, und sein Ober körper geht auffallend hervor." Durch solche Beobachtungen wurde auf Harmoni von Kostüm und Dekoration das Augenmerk gelenkt. Auch A. W. Schlegel Anweisung für seinen „Jon", mit Rücksicht auf die perspektivische Verkürzun sei ein im Hintergrund stehender Schauspieler durch grelle Beleuchtung zu ver kleinern, während Gestalten des Vordergrundes durch stärkere Schatten hervor zuheben seien, geht wohl auf Goethes Theatererfahrung zurück.

Alle diese Grundsätze zeigen die Kunst der Regie noch in den Kinder schuhen. Aber daß überhaupt ein einheitlicher Wille die Einzelleistungen bi ins kleinste der Gesamtwirkung des Kunstwerkes unterordnet, ist eine Erschei nung, die sich von den bisherigen Tendenzen des 18. Jahrhunderts abheb Goethes Theaterleitung, durch die bescheidensten äußeren Mittel zur Ent sagung gezwungen, ist gleichwohl die Grundlage einer neuen Bühnenkunst die erst im 19. Jahrhundert zur Entfaltung gelangte.

In anderer Hinsicht scheint dieses Theater wieder in frühere Zustände zurückzufallen. Als der große Gewinn des 18. Jahrhunderts galt die stehend bürgerliche Bühne in ihrer ständigen Wirkung auf das Publikum einer Stad Diesen Vorteil gibt Goethe zugunsten des alten Wandertruppendaseins preis Alljährlich setzte sich von Weimar aus eine Karawane in Bewegung, die i 15 für das Personal bestimmten Zweispännern und zwei von 4 Pferden ge zogenen Garderobe- und Dekorationswagen alles mit sich führte, was die We marer für ihre Gastspiele in Lauchstädt, Erfurt, Rudolstadt, Leipzig und andere Städten brauchen. Allerorten werden sie dankbar begrüßt und erregen durch die strenge Stileinheit ihrer Kunst Bewunderung.

Löst sich dagegen ein einzelner Darsteller aus diesem Ensemble und tritt in andere Umgebung, so fällt die statuarische Einzelerscheinung in ihrer abgezirkelten Steifheit aus dem Rahmen. Später ist der ganze Weimarer Stil in den Ruf lebloser Starrheit gekommen, und die „Saat von Goethe gesät" gewann einen schlechten Ruf.

Eine gewisse Versteinerung scheint nach Schillers Tod eingetreten zu sein. Vielleicht bestand schon zu Schillers Lebzeiten ein latenter Gegensatz, indem die großzügige Theaterphantasie des temperamentvollen Dramatikers nach stärkerer Beweglichkeit und größeren äußeren Mitteln drängte. Für die Verwirklichung seiner letzten Dramen lenkten sich Schillers Blicke nach Berlin, und im letzten Lebensjahr trat er in ernstliche Verhandlungen über eine zeitweilige Übersiedlung. Vom Mittelpunkt des politischen Lebens aus auf ein großes Volk zu wirken und seine Zeit zu bilden, war die Verlockung, der Schiller bei körperlicher Gesundheit schwerlich widerstanden hätte. Mit dem stillen Bekenntnis: „Bin Weltbewohner, bin Weimaraner" konnte sich sein stürmischer Wirkungsdrang nicht bescheiden. Je politischer die Zeiten wurden, desto mehr riß es ihn hinaus auf das große Forum des öffentlichen Lebens. „Wallenstein", „Jungfrau von Orleans" und „Wilhelm Tell" sind Meilensteine auf dem Wege zum nationalen Volksdrama. Einen großen historischen Zyklus als Seitenstück zu Shakespeares Königsdramen aufzustellen, war ein Lieblingsgedanke, und mit Bedauern erkannte er, daß die deutsche Geschichte zu sehr auseinanderfalle, um in Hauptmomenten konzentriert zu werden. Hätte er Preußens Niederlage und Erhebung miterlebt, weit machtvoller noch als die Stimme aus dem Grabe wäre der Ruf des Lebenden zu den Zeitgenossen gedrungen.

Die preußische Hauptstadt wird im Anfang des Jahrhunderts der Brennpunkt des geistigen Lebens in Deutschland. Als die romantische Schule im Stammsitz der Aufklärung ihr Lager aufschlägt, berühren sich die Extreme des 18. und 19. Jahrhunderts. Alle Kräfte und Tendenzen strömen zusammen; alle Ideen der Zeit suchen hier ihre Verwirklichung. Auch Gedanken, die Schiller schon 1783 in seiner Mannheimer Rede: „Was kann eine gute stehende Bühne eigentlich wirken?" ausgesprochen hatte, reifen genau 25 Jahre später in dem Vorschlag, ein preußisches Staatstheater als nationale Bildungsanstalt gleich Schule und Universität dem Kultusministerium zu unterstellen. Wilhelm v. Humboldt mag an dem Memorandum, das am 18. Dezember 1808 von Königsberg ausging, seinen Anteil gehabt haben; schon einige Monate vorher hatte der Freiherr von Stein den Vorschlag, das Theater der allgemeinen Polizei unterzuordnen, mit den Worten zurückgewiesen: „Theater ist Bildungsanstalt; die Polizei kann nur negativ wirken." Trotzdem kam 1810 unter dem Fürsten Hardenberg das Theater als eine „Anstalt zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen" unter die Aufsicht der Polizei, die dem

Unternehmer ohne weiteren Befähigungsnachweis den Gewerbeschein auszustellen berechtigt war.

Mit dem Plan des Jahres 1808, der auch an Ifflands nicht unberechtigter Angst vor dem Bureaukratismus Widerstand fand, ist die im 18. Jahrhundert entwickelte Idee vom Nationaltheater zum Höhepunkt ihrer Entfaltung gelangt als ein ergänzendes Gegenstück zu dem großen Erziehungsprogramm, das gerade damals Fichte als Erwecker des deutschen Nationalbewußtseins in seinen „Reden an die deutsche Nation" erscheinen ließ. Das gleiche Jahr 1808 bringt das Erscheinen von Goethes „Faust", Kleists „Penthesilea", Werners „Martin Luther". Hätte auch ein Schillersches Werk zu dieser Ernte gehören können, hätte Schiller damals noch gelebt und in voller Schaffenskraft an der Berliner Bühne gewirkt, hätte er Gelegenheit gehabt, Goethes Weimarer Stilgrundsätze zur lebendigen Geltung zu bringen und vor Erstarrung zu bewahren, wäre er unterstützt worden durch einen genialen Künstler wie Schinkel, der nicht allein in seinen Dekorationsentwürfen einen deutschen Stil begründete (Abb. 36 u. 37), sondern auch den Theaterbau, wie seine unausgeführt gebliebenen Reformpläne zeigen, von der Herrschaft des italienischen Opernhauses zu erlösen bestrebt war; hätte neben Schiller der Dramatiker Preußens auf der Berliner Bühne sein Recht gefunden; wäre Kleists „Penthesilea" neben Goethes „Faust" zur Aufführung gelangt — das Jahr 1808, das für den Wiederaufbau Preußens und für die Grundlegung des neuen Reiches so wichtig geworden ist, hätte die Erfüllung der Idee vom deutschen Nationaltheater bedeuten können.

V. Festspieltheater.

Haben wir nun das deutsche Nationaltheater, das vom 18. Jahrhundert ersehnt wurde und an der Schwelle des 19. Jahrhunderts der Vollendung so nahe schien? Die Hoffnungen sind noch nicht erfüllt, das unbefriedigte Verlangen lebt in der ganzen Folgezeit weiter, wachgehalten durch die Kritik der bestehenden Zustände und durch unermüdliche Vorschläge organisatorischer Umgestaltung. Als Frucht der Revolutionsjahre, die so manche Aufklärungsidee wieder belebten, wächst der Reformgedanke um die Mitte des Jahrhunderts aufs neue an: im gleichen Jahre 1849 haben sich Eduard Devrient mit seiner Schrift: „Das Nationaltheater des neuen Deutschland" und Richard Wagner mit seinem „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen" an die Ministerien ihrer Länder gewandt. Aber auch in der Gegenwart sind die alten Forderungen des Staatstheaters, der schulmäßigen Ausbildung und Prüfung der künstlerischen Kräfte, der behördlichen Reinigung und Beaufsichtigung des Spielplanes noch nicht verstummt. Trotzdem hat sich die Entwicklung im ganzen in entgegengesetzter Richtung bewegt; vom Staatstheater sind wir weit entfernt, aber auch Hoftheater und

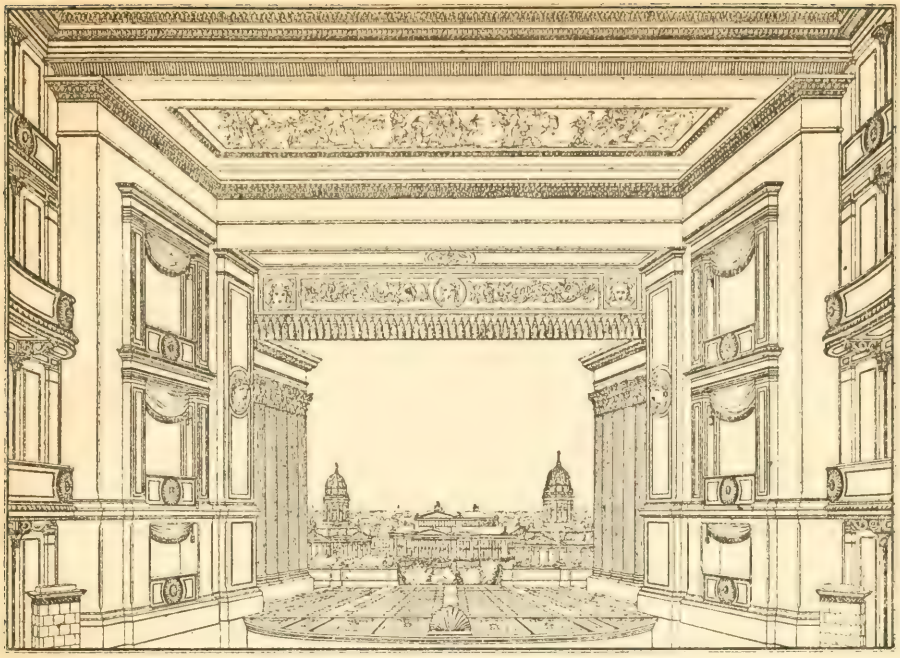


Abb. 38. Das Schauspielhaus in Berlin.

Stadttheater haben durch die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewährte Gewerbefreiheit an Boden verloren; die Verwaltung im öffentlichen Interesse und die bureaukratische Bevormundung des Theaters hat sich trotz besten Willens und Verschwendung großer Mittel ebensowenig als Allheilmittel bewährt als die Spende des Schillerpreises das Nationaldrama auf der Höhe halten konnte.

Im Jahre 1821 wurde das von Schinkel erbaute Königliche Schauspielhaus am Gendarmenmarkt in Berlin eingeweiht (Abb. 38). In welchem Gegensatz steht diese Akropolis des deutschen Schauspiels zu den Bretterbuden und Scheunen, in denen die herumziehende Kunst des 18. Jahrhunderts ihr Obdach suchen mußte! Aber wenn in 4 Jahren ein volles Jahrhundert seines Bestehens zu überblicken ist, so wird man doch keiner einzigen Periode gedenken können, in der dieser Tempel wirklich das Nationalheiligtum des deutschen Volkes bedeutet und seine Kunst eine führende Rolle im deutschen Geistesleben gespielt hätte. Das Theater ist kein Museum, in dem die Ewigkeitswerte der Kunst für sich selbst sprechen, sondern eine Stätte der Arbeit. Die zur Schau gestellten Schätze müssen nicht nur vom Staub freigehalten, sondern immer und immer wieder aus den Kräften der eigenen Zeit neu geschaffen werden; „erwirb es, um es zu besitzen“ ist das Gebot, nach dem auch mit diesem Erbe der Väter zu schalten ist.

„Schaffen Sie mir das beste Theater in Deutschland, und sagen mir dann, was es kostet", soll Fürst Hardenberg zu seinem Intendanten gesagt haben. Die Geschichte des Berliner Schauspielhauses beweist, daß das beste Theater kein käuflicher Artikel ist. Gewiß gehören zum Theaterspielen dieselben drei Dinge wie zum Kriegführen: Geld, abermals Geld und zum drittenmal Geld. Aber wir wissen, was noch nötiger zum sieghaften Kriegführen ist: der Feldherr. Einen überlegenen Strategen hat das Berliner Schauspielhaus nie besessen. Und wenn es ihn gewonnen hätte, so wäre ihm die unbeschränkte Vollmacht versagt worden, die allein dem künstlerischen Walten freie Hand gibt. Nur die durchgreifenden Persönlichkeiten genialer Theaterleiter aber haben die Geschichte des deutschen Theaters gemacht. Nicht die Heldentaten einzelner Kämpfer. Zahllos sind die Namen bedeutender Schauspieler, die die Kapitel der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts füllen: die Ludwig Devrient, Karl Seydelmann, Theodor Döring, Bogumil Dawison, Joseph Lewinski, Friedrich Mitterwurzer, Adalbert Matkowsky, Joseph Kainz, die Sophie Schröder, Marie Seebach, Charlotte Wolter sollen unvergessen bleiben. Aber die Kapitelüberschriften tragen die Namen der großen Theaterfeldherren.

Vielleicht seine größte Zeit als Nationaltheater hatte die Berliner Bühne noch in den Jahren von Preußens tiefster Not gehabt, als Ifflands Zähigkeit im Theater das letzte Bollwerk gegen den französischen Eroberer verteidigte. Ifflands Nachfolger, der erste Generalintendant Graf Moritz v. Brühl, trug den Lohn davon. Die namhaftesten Schauspieler wurden nach Berlin berufen und ein so ungleiches Paar wie der Klassizist Pius Alexander Wolff und das romantische Genie Ludwig Devrient vor denselben Wagen gespannt. Ifflands Berufung nach Berlin hatte eine Vermählung des bürgerlichen und heroischen Stiles bedeutet — eine Konvenienzehe freilich, denn nun gingen äußerer Dekorationsprunk und hausbackener Vortrag nebeneinander her. Der aristokratische Sportsinn des gräflichen Intendanten aber lenkte den heroischen Stil in die Bahnen antiquarischer Theaterschneiderkunst.

In dem Kostümwerk, das die beiden Berliner Bühnen 1819 herauszugeben begannen, steht der Satz: „Sobald der theatralische Kostümier nicht mehr der Wahrheit und dem folgt, was diese gebietet, sondern nur nach Geschmack verfahren und verändern will, so gibt er der Kritik eines jeden einzelnen dadurch das ungeheuerste Feld, denn wer mag entscheiden, wenn es nur auf Geschmack ankommen soll."

Die pseudowissenschaftliche Objektivität, die dem Spotte solche Blößen gab, war leicht zu widerlegen durch die Bemerkung, daß die angebliche Wahrheit von jedem Schneider der alten Zeit ausgelacht worden wäre, daß dieser banale Naturalismus erst in der Verwendung echter alter Kostüme sein Ziel finde und daß man strenggenommen für Wallenstein das wirkliche Koller beschaffen müsse, in dem er ermordet worden sei. So Ludwig Tieck, der

der naiven Einfalt des Theaterkostüms das Wort redet und es wieder auf den Standpunkt von 1790, auf Engels und Schröders Kleiderordnungen zurückschrauben möchte, da etwa acht verschiedene Kostüme für die Vergegenwärtigung aller Zeiten und Länder, vom biblischen Altertum bis zur Gegenwart, von Asien bis Amerika ausreichend erschienen. Trotzdem ist im Anschluß an die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, die es verstand, Wahrheit und Geschmack in Einklang zu bringen, die Entwicklung des historischen Theaterkostüms ihren Weg weiter gegangen (Abb. 39—43).

In einer anderen Beziehung scheint Tieck selbst vom Historismus nicht ganz frei. Er war der erste, der aus Studien über die Beschaffenheit der alten englischen Bühne eine Vorstellung von dem dekorationslosen Theater Shakespeares gewann und die Forderung aufstellte, auf diesen Boden zurückzukehren. Damit wurde er der Vorläufer der Münchener Shakespearebühne und aller modernen Reformbestrebungen der Stil- und Reliefbühne.

Die Theaterauffassung der Romantik führte einen Zweifrontenkrieg. Auf der einen Seite gegen den Naturalismus des bürgerlichen Theaters für die Idealität der Bühne. Auf der anderen Seite gegen die flitterhafte Pappendeckelwelt des heroischen Kulissentheaters für eine echte Plastik der Theaterarchitektur. Der einheitliche Grundsatz war Verzicht auf aufdringliche Illusion, die statt poetischer Täuschung ein gaukelndes Hintergehen anstrebe, Ablehnung aller erschöpfenden oder überladenen Ausstattung, die die Aufmerksamkeit von Wort und Dichtung abziehe, Beschränkung auf wenige tonangebende Andeutungen, die die Phantasie des Zuschauers nicht bevormundeten, sondern anregten. Unter Preisgabe der erlogenen Tiefendimension des italienischen Kulissentheaters sollte vorwiegend auf dem schmalen Streifen einer durch Teppiche behangenen Vorderbühne gespielt werden; echt wie der Hintergrund sollte auch die Beleuchtung sein: Tageslicht statt des verzerrenden Rampenlichtes. Natürliche Mittel als Symbole einer höheren Wirklichkeit.

Für Shakespeares Text wurde durch die Beseitigung des herkömmlichen illusionistischen Bühnenapparates die Befreiung von den Verstümmelungen der Schröderschen Theaterbearbeitungen ermöglicht. Die Aufführung des ungestrichenen Textes war für die Romantik, die dem deutschen Shakespeare seine poetische Form geschenkt hatte, ein Evangelium, und nur die dekorationslose Bühne versprach die Verwirklichung. Aber auch für lebende Dichter war das Guckkastentheater der eigenen Zeit viel zu sehr auf eine Befriedigung des Auges gerichtet, durch die das Wort der Dichtung beeinträchtigt wurde. Ohne Sehnsucht nach der sichtbaren Bühne nahm Heinrich v. Kleist Deklamationsunterricht, um seinen „Robert Guiscard" selbst vortragen zu können, und seine „Penthesilea" war nach Goethes Wort für ein unsichtbares Theater bestimmt, das da kommen sollte. Tieck selbst, „das größte mimische Talent, das die Bühne nicht betreten hat", wußte als genialer Vorleser seine Zuhörerschaft in den

Bann des Wortes zu zwingen. Aber auch seine Theaterreformpläne, die er spielend in der Novelle „Der junge Tischlermeister" entwickelte, blieben Worte. Als er später Einfluß auf die Leitung des Theaters in Dresden und Berlin erhielt, vermochten sich die literarischen Interessen des kritischen Anregers gegen den Schlendrian der Schauspieler und das Philisterium des Publikums nicht durchzusetzen.

Ein Teil der Tieckschen Forderungen wurde durch eine stärkere Persönlichkeit aufgenommen: durch Karl Lebrecht Immermann. Als Immermann an das Düsseldorfer Landgericht kam, stand die rheinische Kunststadt in ihrer medizäischen Periode. Die Akademie unter Schadows Leitung blühte; farbenfrohe Feste, prächtige Aufzüge und Liebhaberaufführungen wurden von der Künstlerschaft veranstaltet. Immermann selbst förderte das Interesse für die dramatische Kunst zunächst durch öffentliche Vorlesungen, aber das war für seine tatkräftige Natur nur ein Behelf, ein Klavierauszug statt der Partitur. Da sich Ohr- und Augenkunst so von zwei verschiedenen Seiten entgegenkamen, war die Gelegenheit zur Vereinigung gegeben, sobald die Resonanz der Öffentlichkeit gesichert war. An anderen Orten hatte bereits das Publikum die Initiative ergriffen und durch Gründung von Theateraktienvereinen seinen Gesamtwillen zum Ausdruck gebracht: in Braunschweig war auf diese Weise der ideelle Gedanke der Hamburger Entreprise glücklicher als im 18. Jahrhundert verwirklicht worden. August Klingemann hatte von 1818—1831 das durch die erste Aufführung von Goethes Faust berühmt gewordene dortige Theater geleitet und in seiner ganzen Führung Goethes Grundsätze verwirklicht: Unterdrückung des Rollenfaches, Unterordnung der einzelnen unter die Gesamtwirkung, malerische Gruppierung der Szene, Zusammenstimmen aller Teile zu einem Ganzen. Die Aufeinanderfolge Goethe-Klingemann-Immermann erscheint durch das Zahlenspiel des Zufalles wie eine planmäßige Ablösung. Hatte Klingemann im Jahr von Goethes Rücktritt den Braunschweiger Theaterverein gegründet, so trat ein Jahr nach Klingemanns Ende und in Goethes Todesjahr der Düsseldorfer Theaterverein zum Zweck der Veranstaltung von Mustervorstellungen ins Leben.

In Düsseldorf wurde unter Immermanns Leitung die Weimarer Tradition im romantischen Fahrwasser fortgesetzt. Eine feste künstlerische Willenseinheit gab dem Schauspiel geschlossene Form: „des Dichters Werk entspringt aus einem Haupte, deshalb kann die Reproduktion desselben auch nur aus einem Haupte hervorgehen." Damit ist die Mission des Regisseurs als Statthalter des Dichters ausgesprochen. In mühevollem Nachschaffen des Werkes wurde jede Aufführung bis ins einzelne vorbereitet. Auf Leseproben, die auch mit einzelnen Schauspielern vorgenommen wurden, folgten Zimmerproben, und dann erst Theaterproben. Eine ausgezeichnete Reihe von Einzelkräften wurde ausgebildet, ohne daß dem Virtuosentum Raum gegeben wurde.

Kaum fünf Jahre hat diese deutsche Musterbühne bestanden. Während das Braunschweiger Theater 1826 durch die Übernahme von seiten des Hofes gerettet wurde, ging Immermanns Schöpfung 1837 wegen des mangelnden Zuschusses von 4000 Talern ein. Vielleicht ist sie durch diesen Sturz vor allmählichem Sinken bewahrt worden. Denn ob die außerordentliche Kraftanspannung, durch die allein Außergewöhnliches geleistet werden konnte, auf die Dauer möglich war, ob die aufopfernde Hingabe nicht schließlich einer Abstumpfung unterlegen wäre, bleibt die Frage. Eine gewisse Verstimmung geht schon aus der Klage Immermanns hervor, daß das Theater nicht nur bei besonderen Festen mitwirke, sondern zur Tagesspeise geworden sei. „Dadurch tritt die Sache aus der rein künstlerischen in die vermischte Sphäre und muß immer nach kurzem Kampfe dem gemeinen Sinne zur Beute werden." Die Kehrseite der stehenden Bühne kam nun, nachdem der erstrebte Gewinn erreicht war, zum Vorschein. Ein anderer Romantiker, Aug. Wilh. Schlegel, hatte sich wegen der bürgerlichen Stetigkeit, die zu einer Verpflegungsanstalt für versauerte Talente führte, bereits gegen die Idee des Nationaltheaters überhaupt erklärt, und Tieck hatte angesichts des drohenden Philisteriums sogar wieder für das vagabundierende Künstlertum der alten Wandertruppen eine Lanze gebrochen. Immermanns Äußerung deutet voraus auf einen anderen Ausweg aus der bürgerlichen Alltäglichkeit; die Erkenntnis, daß das Theater nur dann seine volle künstlerische Höhe wahren könne, wenn es auf festliche Gelegenheit beschränkt sei, enthält bereits den Leitgedanken, der für die weitere Entwicklung im 19. Jahrhundert bestimmend wird.

Nach dem Ende der Düsseldorfer Unternehmung war Immermann für die Leitung des Berliner Hofschauspiels in Aussicht genommen. Vielleicht wäre ihm an dieser Stelle die Gelegenheit zu großen Neuerungen gegeben worden; vielleicht hätte sich seine Kraft an der Riesenaufgabe verzehrt. Ehe der Plan greifbare Gestalt annahm, machte Immermanns früher Tod im Jahre 1840 den Hoffnungen ein Ende. Berlin kam wieder um die führende Rolle. Die Hegemonie fiel in den folgenden Jahrzehnten an Wien.

In der Kaiserstadt hatte Joseph Schreyvogel als Sekretär und Dramaturg des Burgtheaters bis 1826 eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet; er hatte das klassische Drama als Fundament des Nationaltheaters betrachtet und an gewähltem Spielplan eine vortrefflich zusammengestellte Truppe geschult. Dann war eine Zeit des Verfalls eingetreten, den die geringere künstlerische Kraft und Gewissenhaftigkeit Deinhardsteins und Holbeins, die zu ihrem Vorgänger Schreyvogel ungefähr in demselben Verhältnis standen wie Friedrich Halm und Eduard Bauernfeld zu Grillparzer, unter der Oberhoheit gräflicher Oberstkämmerer und Intendanten nicht aufzuhalten vermochten. Aber vom Jahre 1848 ab wehte ein frischerer Wind, und nacheinander erhielten zwei Vertreter der jungdeutschen Generation, emeritierte politische Dichter mit

großem, freiheitlichem Programm, die Leitung der kaiserlichen Bühne: Laube und Dingelstedt. Die Namen bedeuten einen Doppelgipfel der deutschen Theaterkunst und zugleich den denkbar größten Gegensatz. Der alte Dualismus von bürgerlichem und heroischem Stil offenbart sich aufs neue in stärkster Ausprägung.

Heinrich Laube führte die Direktion des Burgtheaters von 1849 bis 1867. Die Vollmachten, die der Bürgerliche in Anspruch nahm, verstießen gegen die heiligsten Institutionen des Hoftheaters, und nachdem die freiheitliche Strömung des Jahres 1848, die ihn emporgehoben hatte, wieder zerronnen war, wurde Laube durch einen adligen Intendanten verdrängt; er mußte im bürgerlichen Großstadttheater eine neue Wirksamkeit suchen. Aber durch sein 18jähriges Wirken war das Burgtheater zu dem geworden, was es, zehrend vom alten Ruhme, noch heute ist.

Von Immermann übernahm Laube den Grundsatz genauester Theaterproben. Jeder Satz, jedes einzelne Wort des Dialoges wurde auf seine Wirkung im Zusammenhang des ganzen Stückes eingestellt. Der Organismus der Dichtung wurde im Regiebuch gewissermaßen anatomisch zerlegt, damit das Gerüst hervortrete und in den kleinsten Fasern und Geweben der folgerichtige Zusammenhang erscheine. Die eindringende Aufmerksamkeit des Publikums zu beherrschen und zu lenken, war das Ziel, dem eine zur Meisterschaft entwickelte Sprechkunst und ein sorgfältig nuanciertes Spiel dienen mußte. Für solchen Rationalismus war die äußere Ausstattung nebensächlich. Für bürgerliche Stücke wurde die geschlossene Zimmerdekoration eingeführt, ohne daß irgendein Möbelstück mehr auf der Bühne zu sehen war, als die Handlung erforderte. Bei historischen Stücken wurde über Anachronismen hinweggesehen. Von dem Formalismus des Weimarer Stiles und seinem Streben nach schöner Erscheinung wollte Laube nichts wissen. In der spartanischen Einfachheit, die dem Worte zu desto überzeugenderer Wirkung verhelfen sollte, berührte er sich mit Tieck. Aber die Pietät gegenüber dem Dichter fehlte ihm; sein nüchternes Streben nach klarer Herausarbeitung schreckte vor Vergewaltigungen nicht zurück. Auch bei ihm blieb Cordelia am Leben, und wenn mit anderer Willkür Schröders aufgeräumt wurde, so blieb das Prinzip der Shakespearebearbeitung doch bestehen, wie denn überhaupt Schröders Bühnenstil als Vorbild galt. Unter den lebenden Dichtern wurde Grillparzer, der nach Schreyvogels Weggang in den Schatten getreten war, wieder hervorgezogen. Hebbel, dessen Problematik für Laubes geradlinige Nüchternheit zu kompliziert war, wurde vernachlässigt. Dagegen fand O. Ludwig Aufnahme und wurde dem widerstrebenden Publikum sogar aufgezwungen. In dem aufklärerischen Fanatismus, das Publikum erziehen zu wollen, wußte Laube auch ein unverstandenes Werk über eine Reihe von leeren Häusern hin durchzusetzen; mit derselben Zähigkeit hat er schließlich die französischen Konversationsstücke eingeführt,

deren zugespitzter Dialog und wohlberechneter Aufbau die Vorzüge seiner Theaterkunst zu besonderer Geltung gelangen ließ.

Kann man Laubes Kunst als Inhaltsregie bezeichnen, so war Franz v. Dingelstedt, der von 1871—1881 das Burgtheater leitete, der Meister der Formregie. Den hessischen Schulmeister hatten die langen Fortschrittsbeine aus dem bescheidenen Idyll des kosmopolitischen Nachtwächters auf das Hofparkett getragen, in eine Umgebung, der sich seine Weltgewandtheit rasch anpaßte. München und Weimar waren die Vorstufen auf dem Wege nach Wien; das München Pilotys und das Weimar Liszts brachten das Theater in Wechselwirkung mit den Schwesterkünsten der Malerei und Musik. Großzügiger und phantasiebegabter als Laube, wußte Dingelstedt den poetischen Gehalt jeder Dichtung herauszuholen und ihre Stimmung in allen bildlichen und musikalischen Wirkungen zur Geltung zu bringen. Sein Streben war weniger auf den Sinn gerichtet als auf die Sinne. Das Auge verlangte ebensoviel Befriedigung als das Ohr. Die Sprache war nur eines der theatralischen Mittel, die im Zusammenwirken aller Künste zu einem harmonischen Gesamteindruck führten. „Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst und was nicht noch alles! Wenn alle diese Künste von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe, zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen." So hatte Goethe zu Eckermann über die Gesamtwirkung des Theaters gesprochen. In Dingelstedt wurde der Renaissancegeist, der das Theater zum Lebensfest erhoben hatte, wieder lebendig, ohne daß er sich in seinen Mitteln bescheiden mußte wie Goethe, und ohne daß er in die sinnlose Verschwendungssucht des Berliner Operngeschmackes verfiel.

Mit noch stärkerer Intensität als Goethe strebte Dingelstedt nach bildlicher Wirkung der Szene; sein Kunstsinn stand unter anderen Eindrücken; er war nicht so sehr beherrscht durch die plastische Einzelerscheinung und die abgewogene Reliefwirkung, als durch die starke Bewegung, die wuchtige Massengliederung, die gewaltige Komposition des Freskostiles. Cornelius, Kaulbach, Piloty waren die Vorbilder der Gruppenstellungen. Als Untergrund für große Bildwirkungen wurde die Bühne aufgebaut; für die „Braut von Messina" bedurfte es einer großen Freitreppe, um den Chor zur Entfaltung zu bringen; am Schluß des „Wallenstein" öffnete der Gang, der in das Schlafgemach führt, den Durchblick auf das lebende Bild „Seni an Wallensteins Leiche", wie es Piloty gemalt hatte. So stützte sich die Regie bis zur Entlehnung auf die Vorarbeit der Malerei. Fehlte es im einzelnen auch nicht an Entgleisungen, so gewannen die bereits abgespielten Stücke des klassischen Spielplanes durch die zeitgemäße Einkleidung in den Stil der Münchener Historienmalerei einen neuen lebensvollen Glanz.

Dazu verlangte Dingelstedt, daß auch die kleinen Rollen mit den besten

Kräften besetzt waren. Er besaß nicht die lehrhafte Geduld Goethes, Immermanns, Laubes, um aus bescheidenen Anfängen eine Schule zu bilden, aber mit großen Mitteln zweckmäßig zu schalten und die vorhandenen Kräfte an den rechten Platz zu setzen, war seinem Herrschersinn gegeben. Daß er selbst ein uneinheitlich zusammengewürfeltes Ensemble mit überlegenem künstlerischen Willen zu durchdringen verstand, bewies das Gesamtgastspiel, zu dem er die besten Schauspieler der deutschen Bühne aus Anlaß der großen Ausstellung von 1854 nach München geladen hatte. Eine Auslese von Virtuosen, unter denen jeder einzelne zu Hause und auf Gastspielen das: „Lichter aus, mein Lämpchen nur!" als geheiligtes Vorrecht betrachtete, wußte er für einige Wochen zum selbstlosen Dienst und zur Unterordnung unter das Kunstwerk zu begeistern, und mit solchen Kräften — Heinrich Anschütz, Emil Devrient, Theodor Döring, Friedrich Haase, Amalie Haizinger, Marie Seebach — setzte er einen Spielplan in bengalische Beleuchtung, wie ihn das deutsche Theater noch nie in gleichem Reichtum auf einmal gesehen hatte: Lessings „Minna von Barnhelm", „Emilia Galotti" und „Nathan der Weise", Goethes „Clavigo", „Egmont" und „Faust" 1. Teil, Schillers „Kabale und Liebe", „Maria Stuart", „Braut von Messina", Kleists „Zerbrochener Krug". Es war eine Parade des deutschen Nationaldramas, und die Vorstellungen brachten nicht allein den Beweis, „es sei möglich, aus den vornehmsten deutschen Bühnen eine allgemeine deutsche Musterbühne zusammenzustellen, die berühmtesten Meister unserer Schauspielkunst, ohne Vorteil für ihr eigenes, einzelnes Interesse, durch rein ideale Zwecke in ein Ganzes zu verschmelzen und ein aus sämtlichen deutschen Stämmen, Staaten und Städten gemischtes Publikum zu erwärmen für die Darstellung klassischer Dichtungen durch klassische Darsteller", sondern nach der Meinung ihres Veranstalters sollten durch diese Gesamtgastspiele „neue Keime zu dem Zukunftsbilde eines deutschen Nationaltheaters" ausgestreut werden. Dies Zukunftsbild wich freilich merklich ab von den Vorstellungen des vorausgehenden Jahrhunderts, das gerade in der ständigen Wirkung der stehenden Bühne auf ein gleiches Publikum die Aufgabe des Nationaltheaters erblickt hatte.

In Wien brauchte Dingelstedt für sein Programm keine fremden Kräfte heranzuziehen. Den Grundsatz, durch Veranstaltung großer Zyklen den Spielplan über die Alltäglichkeit hinauszuheben, behielt er bei. Seine größte Tat in der Weimarer Zeit (1857—1867) war die Inszenierung der sämtlichen Shakespeareschen Königsdramen gewesen; diese Leistung wurde 1875 in Wien mit glänzenderen Mitteln wiederholt; nun erst sah die deutsche Bühne Shakespeare im heroischen Stile. Schon Schiller hatte den Plan erwogen, durch eine Bearbeitung der ganzen Reihe für das deutsche Theater eine neue Epoche heraufzuführen. Immer war dabei die Sehnsucht nach einem Zyklus aus der deutschen Geschichte als Gegenstück lebendig. Aug. Wilhelm Schlegel hatte

im Jahr nach Schillers Tod nach einer wachen, energischen und besonders patriotischen Poesie gerufen und nach einem Dichter, der „die Epochen der deutschen Geschichte, wo gleiche Gefahren uns drohten und durch Biedersinn und Heldenmut überwunden wurden, in einer Reihe Schauspiele, wie die historischen von Shakespeare, allgemein verständlich auf der Bühne darstellte". Adam Müller hatte den Gedanken wiederholt. Raupach hatte ihn breitgetreten durch den Vorschlag, die ganze Kaisergeschichte von Heinrich I. bis zum Westfälischen Frieden in 70—80 Dramen zu behandeln. Davon war sein Hohenstaufenzyklus zur Ausführung gelangt, dessen sechs Teile in Berlin gegeben wurden, ohne daß diese maskierten Familiendramen einen nachhaltenden Eindruck hinterließen. Auch die andern Hohenstaufendramen, die durch Raumers Geschichtswerk inspiriert worden waren, hatten die Hoffnungen enttäuscht. Nicht die deutsche Geschichte in ihrer vielfältigen Zersplitterung gab den Stoff, der der ganzen Nation gehörte, der ihr Wesen, ihr Werden, ihr Streben in großem Sinnbild zusammenfaßte. Solche Stoffe lagen dagegen in der deutschen Sage.

Mit der Erstaufführung der Hebbelschen Nibelungentrilogie in Weimar hatte Dingelstedt einem neuen Nationaldrama, das aus der deutschen Heldensage hervorging, zur theatralischen Erscheinung verholfen. In Wien bedachte er ein größeres Problem: den ganzen Goetheschen Faust für die Bühne zu gewinnen durch Verteilung des Zweitagewerkes auf eine Trilogie. Aber keine der stehenden Bühnen schien ihm der geeignete Schauplatz für das nationale Mysterium. Nur ein Publikum, das sich von aller Last des Alltags befreit hatte, konnte reine Empfänglichkeit aufbringen; diese festlich gestimmte Hörerschaft mußte sich zusammenfinden in einem freien neutralen Gelände, einem deutschen Olympia. Eine solche Weihestätte sah Dingelstedt in dem Festspielhaus zu Bayreuth. Unter dem Eindruck des großen Ereignisses, das die eben erfolgte Eröffnung dieses Kunsttempels für die deutsche Nationalkultur bedeutete, wollte er seine 1876 geplante Faust-Trilogie dorthin verlegen.

Richard Wagners Pläne, in die Dingelstedts Festspielgedanke einmündete, waren im Laufe eines Vierteljahrhunderts gereift. 1851 sprach der an Liszt gerichtete offene Brief über die Goethestiftung von einem eigenen Theater, „das dem eigentümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene". Aus vorausgegangenem Studium des griechischen Altertums waren neue Ideen über die kulturelle Bedeutung des Theaters hervorgegangen, die bereits 1848/49 in dem Entwurf eines nationalen Staatstheaters zur Anwendung gelangt waren. Es war also auf dieselben Wurzeln zurückgegangen, aus denen das 18. Jahrhundert die heroische Richtung des Nationaltheaters entwickelt hatte. Die aufklärerische Auffassung des Theaters als Erziehungsinstitut wurde dagegen aufgegeben, und in der weiteren Entwicklung fiel auch der Gedanke

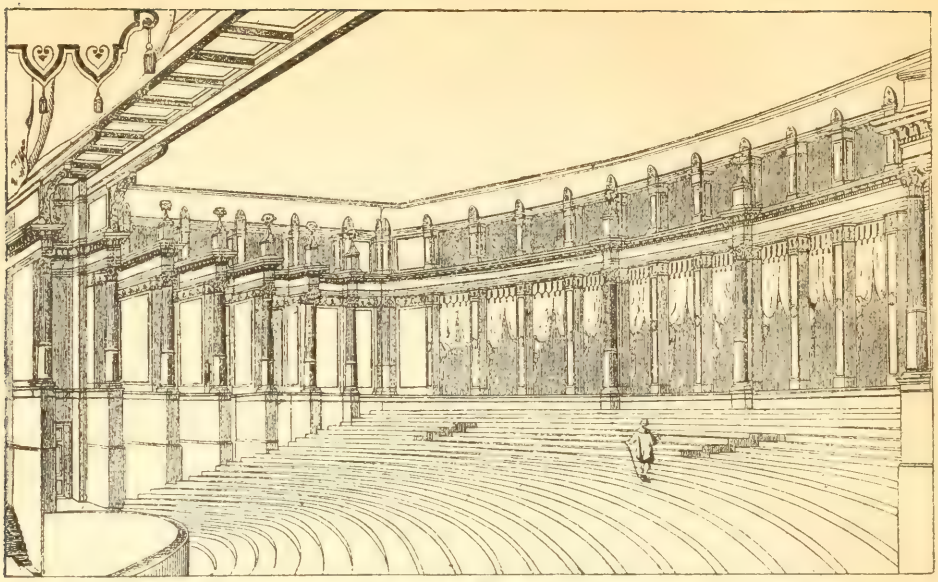


Abb. 44. Zuschauerraum des Bayreuther Festspielhauses.

eines doch immer äußeren Interessen dienstbaren Staatstheaters. Die autonome Kunst schuf sich durch die Hände ihrer gläubigen Jünger den eigenen Tempel. „Dies aber ist das Wesen des deutschen Geistes, daß er von innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. Und dieser Tempel wird dann geradeso den inneren Geist auch nach außen kundgeben, wie er in seiner reichsten Eigentümlichkeit sich selbst angehört."

Nur den Lebensbedingungen reinster Wirkung dienend, verzichtet dies Eigenheim der deutschen Kunst auf allen konventionellen Prunk des Zuschauerraumes und macht sich frei von dem Atavismus der Renaissancetradition (Abb. 44). Wozu die kreisrunde Orchestra, da sie doch nicht mehr zum Aufenthalt des Chores dient? Wozu die umlaufenden Ränge, da es in der Mitte nichts zu schauen gibt? Wozu die kleinen Nebenbühnen der kostbar eingerahmten Logen, da im Zuschauerraum nichts zu zeigen und nichts zu verstecken ist? Die Gesetze der Bühnenperspektive erfordern parallele Sitzreihen; jeder Platz gewährt den geraden Ausblick in die Tiefe der Szene; in einheitlicher Blickrichtung strömt die Aufmerksamkeit der Bühne entgegen und flutet geschlossen zurück, gesättigt durch die volle Wirkung des Bildes. Die Verdunklung des Zuschauerraumes hebt allen zerstreuenden Einfluß der Realität auf; die Wirklichkeit versinkt; die Erscheinung gewinnt visionäre Kraft. Unsichtbaren Ursprunges dringt aus dem mystischen Abgrund des versenkten Orchesters die Welle der Töne und durchflutet den Raum, indem sie den Stufenbau der aufsteigenden Sitzreihen emporsteigt. Kein Platz ist bevorzugt vor dem anderen,

keiner dem andern im Wege; keine klassenmäßige Scheidung trennt die Menge, in der sich der einzelne selbstvergessen verliert. Dem Gesamtkunstwerk steht die Gesamtheit gegenüber, durch die Einheit der Wirkung zur Einheit verschmolzen.

Den Namen Nationaltheater wies Wagner zurück, denn nicht die Nation war es, die dieses Theater sich errichtet hatte. Begeisterte Freundschaft und hohe Gunst hatten die Bausteine gespendet; aus Freunden setzte sich die erste Hörerschaft zusammen, und diese Gemeinde wuchs und verbreitete sich über alle Länder der Erde, so daß Bayreuth schließlich eine internationale Sensation wurde. Diese Weltwirkung beweist, daß die stärkste Ausprägung nationaler Eigenart gerade der weitesten internationalen Geltung sicher ist.

In Wagners Musikdramen kommen fast alle Tendenzen, die das deutsche Theater durch Jahrhunderte bewegt hatten, zur Zusammenfassung. Mit dem Stoff des germanischen Mythus ist an die Uranfänge angeknüpft, aus denen sich ein nationales Kultdrama hätte entfalten können. Hatte das Mittelalter zwischen geistlichem Schauspiel und höfischer Epik keinen Zusammenhang herstellen können, so wird im Tannhäuser, Lohengrin, Parsifal die Brücke geschlagen. Der Bürgersinn der Reformationszeit erfährt zur Ehre der deutschen Meister seine Rettung; damit wird die gemüt- und humorvolle Ursprünglichkeit des deutschen Volksdramas zu neuer Geltung gebracht. Daneben kommen wiederum alle Künste der theatralischen Maschinerie, die das Operntheater ausgebildet hatte, die Schwebemaschinen, die Feuerwerkseffekte, die Wandeldekorationen zur Anwendung. Hatte das 18. Jahrhundert an eine Reform der Oper durch „Verbindung mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volkes" (Sulzer) und an die „Wiedergeburt einer edleren Gestalt des Trauerspiels" aus der Oper (Schiller) geglaubt, so erfüllen sich diese Hoffnungen. Herders Verlangen nach einer deutschen Oper „auf menschlichem Grund und Boden, mit menschlicher Musik und Deklamation und Verzierung, aber mit Empfindung" erscheint nunmehr geradezu als Prophetie: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird auf einen Mann führen, der, diesen Trödelkram wertloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsieht." Im Sinne des Weimarer Stiles war es, daß die unplastische Aufgeregtheit der Bewegung in musikalischer Eurhythmie überwunden wurde. Das Aufgehen der darstellerischen Individualität in dem einheitlichen Stil des Kunstwerkes, wie es Goethe und Schiller verlangt hatten, wurde durch die theatralischen Voraussetzungen des Wagnerschen Musikdramas erzwungen. Eine eigene Stilbildungsschule — auch das ein Bestandteil der Idee vom Nationaltheater — sorgte für lebendige Fortpflanzung der Tradition. Über die herabziehende Alltäglichkeit der stehenden Bühne, an der bereits die Romantiker Anstoß genommen hatten, trug das Außergewöhnliche der festlichen Veranstaltung hinaus.

So können wir die ganze Entwicklung, die durch den Lauf von Jahrhunderten zu verfolgen war, zurücklaufen: alles scheint in das Werk von Bayreuth einzumünden. Dazu gehören indessen nicht nur die nationalen Kräfte, die in der Entwicklung wirksam waren, sondern auch fremde Bestandteile, die der Oper von ihrem Ursprung her anhafteten. Mit der Konvention des italienischen Theaterbaues war zwar gebrochen. Aber die zerstreuenden Künsteleien der illusionistischen Dekoration und der Opernmaschinerie sind ohne Reformversuch übernommen worden. Hier besteht eine Lücke im nationalen Charakter des Gesamtkunstwerkes. Ein Franzose hat die ersten Entwürfe zur Tannhäuserdekoration geschaffen, ein Russe die des Parsifal. Für die Bühnenbilder des Nibelungenringes wollte Wagner die Phantasiekraft eines Böcklin gewinnen, aber die eigenwilligen technischen Ansprüche, die er stellte, waren mit einer echt künstlerischen Lösung der Aufgabe, die den Dekorationsstil in neue Bahnen hätte lenken können, unverträglich. „Kinder, schafft Neues, Neues, sonst hat euch der Teufel der Unproduktivität am Kragen", hat Wagner selbst seinen Helfern zugerufen. Aber der Doppelkraft des Musikers und Dichters stand eine gleichstarke bildende Schöpferkraft nicht zur Seite, so daß die dritte der Künste zu kurz kam. Hier ist denn auch die Stelle, wo das Bayreuther Gesamtkunstwerk sich zuerst als sterblich erwies, wo es der Zeit Tribut zahlt, da es nicht mit der Zeit zu gehen vermochte. In der Erlösung der Theatermalerei von dem Handwerksmäßigen, in der Öffnung der Tore für das Einströmen aller Tendenzen der zeitgenössischen und nationalen Kunst, in der plastischen Ausgestaltung der Bühne, in der Stilisierung der Dekoration durch das Künstlerauge starker Persönlichkeiten lagen Aufgaben, deren Lösung infolge der Gebundenheit des Operntheaters der Schauspielbühne vorbehalten blieb.

Für die Schauspielbühne war es ein Glück, daß ihr dieses freie Feld gelassen wurde, und daß sie späterhin die Gelegenheit ergreifen konnte, gegenüber der erdrückenden Übermacht, die das Operntheater mit Wagners Kunstwerk gewonnen hatte, durch neue Eroberungen emporzukommen. Zunächst wurde sie allerdings in den Schatten gedrängt. So war es schon zu den Zeiten Spontinis und Meyerbeers gegangen; jetzt war die Wagneroper das Sonntagskind, das Schauspiel dagegen das Aschenbrödel des Alltags.

Für die Kunst des Vortrages war das Neue des Bayreuther Stiles darin gelegen, daß zielbewußt der Gesang auf dem deutschen Sprachausdruck und die Darstellung auf der Schauspielkunst aufgebaut wurde: „Erst wenn alle Darsteller ein gutes Schauspiel wirksam aufführen können, erhalten sie die Fähigkeit, auch das musikalische Drama, den Sinn der dramatischen Kunst überhaupt, angemessen richtig darzustellen." Auch dieser Umstand setzte das Schauspiel in Nachteil. Da seine volle Leistungsfähigkeit durch das Gesamtkunstwerk in Dienst genommen wurde, verlor es an Eigenwert und selbständiger Gel-

tung. Es war gewissermaßen das Boot, das den Ringenden ans Land getragen hatte, und das nun in die Wellen zurückgestoßen wurde, ziellos sich selbst überlassen, da die ideellen und materiellen Kräfte sich im Musikdrama erschöpften.

Der heroische Stil war in Bayreuth zur Vollendung gelangt. Für die weitere Entwicklung des bürgerlichen Stiles, die dem Schauspiel überlassen blieb, waren die Zeiten nicht günstig, denn in den Jahrzehnten nach der Reichsgründung ließ das deutsche Bürgertum im Genuß des Erreichten die Zielstrebenskraft vermissen, die es im 18. Jahrhundert und noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts besessen hatte. Der Spiegel, den es sich jetzt vorhielt, gab den Ausdruck öder Inhaltlosigkeit an ideellen Lebenswerten. So erklärt sich die traurige Erscheinung, daß zur selben Zeit, da der heroische Opernstil im Triumph nationalen Selbstbewußtseins die Welt eroberte, das bürgerliche Schauspiel sich wegwarf und der Fremde auslieferte. Die französischen Gesellschafts-, Thesen- und Sittenstücke, mit deren Einführung bereits Laube begonnen hatte, gewannen die Herrschaft über die deutsche Schauspielbühne.

Die Überlegenheit der französischen Technik und Routine war auf das sichere Zusammenarbeiten der Dramatiker mit dem Theater begründet. Auf den Pariser Bühnen wurden verhältnismäßig wenig neue Stücke einstudiert, aber diese wenigen mit vollendeter Sorgfalt; die zahllosen Proben gaben in zähem Fleiß nicht allein der Aufführung, sondern dem Stück selbst erst die endgültige Form. Die Skizze, die der Verfasser mitbrachte, wurde im Bühnenlicht fertiggestellt. Auf den deutschen Bühnen dagegen pflegte man weder den theaterfremden Autoren einen Einfluß auf die Aufführung zu gönnen, noch wandte man der Einstudierung die liebevolle Sorgfalt zu, die dem Werk eine ausgearbeitete Form gab. Lieblos wie die herkömmlichen Klassikeraufführungen waren auf den Durchschnittsbühnen auch die Neueinstudierungen; am bequemsten waren Theaterstücke, die sich selbst spielten; dazu war eben die Dutzendware, die aus Frankreich eingeführt wurde, und ihre deutsche Imitation gerade brauchbar. Schlendrian, künstlerische Gewissenlosigkeit, rohes Handwerk und brutaler Geschäftssinn machten sich breit, je mehr das Theater zum Gewerbe wurde. Wie harmlos waren noch die Schäden gewesen, die man früher bei dem Unternehmertum des einzelnen Prinzipals beklagt hatte, während jetzt der schmutzige Zwischenhandel der Agenturen jede künstlerische Kraft zum Gegenstand der Ausbeutung und alles Untünstlerische zum Spekulationsobjekt zu machen begann, so daß die Herrschaft über das Theater mehr und mehr dem Börsengeist anheimfiel.

In der Wüste, die den schaffenden Idealismus verdorren ließ, war das kleine Hoftheater zu Meiningen eine Oase. Dort fand das Schauspiel besonders glückliche Bedingungen. Es war frei von der drückenden Verbindung mit der anspruchsvollen Oper, die ihm andernorts Licht und Lebensluft

nahm. In einer nie dagewesenen Personalunion war fürstlicher Mäzen, Intendant, Regisseur und Ausstattungskünstler hier vereinigt; dabei besaß der einheitliche Wille nicht allein eine äußere Autorität, die jeden Konflikt ausschloß, sondern eine innere Überzeugungskraft, die alle Mitwirkenden hinriß. Herzog Georg von Sachsen-Meiningen hatte bei dem Münchener Historienmaler Lindenschmidt studiert; er stand unter dem starken Eindruck von Kaulbachs Berliner Treppengemälden; angeregt auch durch englische Theaterausstattung, namentlich durch Charles Keans prunkvolle Shakespeare-aufführungen, lenkte sein Kunstsinn in die von Dingelstedt eingeschlagenen Bahnen ein. Nur wurde die malerische Gruppenstellung im einzelnen mit mehr Sorgfalt herausgearbeitet und die belebte Masse in durchdringender Kleinarbeit individualisiert. Hier gab es keine oberflächlich einexerzierte Komparserie; jeder Figurant galt als eine persönliche Rolle, die von einem Schauspieler verkörpert wurde. Jeder einzelne hatte sich dem Ganzen unterzuordnen; die Stileinheit, die schon Goethe mit Unterdrückung alles Virtuosentums erstrebt hatte, wurde unter Aufgebot weit größerer Mittel zur Durchführung gebracht. Dazu kam ein strenger Sinn für historische Echtheit von Kostümen und Requisiten; aber das antiquarische Steckenpferd, das bereits der Berliner Intendant Graf Brühl geritten hatte, wurde durch künstlerischen Geschmack gezügelt. Die Kostüme waren mit den Dekorationen in Einklang gebracht; gemäß dem Grundsatz der Echtheit wurde auf die gemalte Ausstattung der perspektivischen Kulissen verzichtet; wertvolle alte Möbel lehnten sich an plastische Zimmerwände, und die herabhängenden Souffitten wichen einer horizontalen Decke. In diesem kostbaren Rahmen gewannen die aus dem Staube gezogenen Kunstwerke neue Leuchtkraft; eine wahre Renaissance des klassischen Bühnendramas war das Ergebnis der Gastspielfahrten, die in den Jahren 1874—1890 die Meininger durch halb Europa führten.

Dieses wandernde Festspiel bedeutete eine neue Loslösung von dem Grundsatz der stehenden Bühne. Der Tagesbedarf des Publikums einer kleinen Stadt und ein über den Tagesgeschmack erhabener rein künstlerischer Spielplan lassen sich auf die Dauer schwer in Einklang erhalten. Das war die Erfahrung, die bereits Goethe bei mancherlei Zugeständnissen an das Weimarer Publikum gemacht hatte; von Kassenrücksichten abgesehen, bedeuteten die Gastspielreisen seiner Truppe eine Flucht vor dem niederziehenden Alltag und den Versuch, für außergewöhnliche Leistungen einen außergewöhnlichen Wirkungskreis zu schaffen. In bedeutend größerem Maßstab wurde dieser Gedanke jetzt wieder aufgenommen, und dem viel weiteren Wirkungsbereich entsprach die stärkere stilbildende Kraft, die von Meiningen ausstrahlte. Überall wurde das künstlerische Gewissen geweckt und der aufgerüttelte Arbeitseifer zum Wettbewerb angespornt. Wo es nur bei der äußeren Nachahmung blieb, zeitigte die Meiningerei allerdings keine guten Früchte. Mancherlei Enttäuschung brachte

auch die Verpflanzung einzelner Darsteller, die sich in Meiningen die Sporen verdient hatten, auf größere Bühnen. Eine wirkliche Reform ging dagegen von den Regisseuren aus, die in Meiningen gebildet waren und die dortige Methode und Disziplin auf andere Theater übertrugen. Als hohe Schule der Spielleitung behielt das Theater des Herzog Georg durch diese ausgestreute Saat eine nachhaltende Wirkung, auch als es die Gastspielreisen eingestellt und sich wieder auf den beschränkten Wirkungskreis der stehenden Bühne zurückgezogen hatte. Das Angebot enthusiastischer Dankbarkeit, an Stelle des abgebrannten alten Hauses ein aus Mitteln einer Nationalspende zu errichtendes deutsches Nationaltheater zu setzen und Meiningen dadurch zum Bayreuth des Schauspiels zu machen, hatte der Herzog abgelehnt. Das neue Theater erhielt die schlichte Giebelinschrift: „Dem Volke zur Freude und Erhebung." Volkstheater und Hoftheater zugleich, erfüllte es, solange der Herzog lebte, die Aufgaben einer kleinen Residenzbühne in musterhafter Weise.

Die Mission der Meininger Gastspielreisen lief darauf hinaus, durch das Wunderwerk, das unermüdliche Arbeit und hoher künstlerischer Wille zuwege gebracht hatten, die ausschlaggebende Bedeutung und Leistungskraft der Theaterregie zu erweisen. Die allgemeine Ausbreitung dieser Erkenntnis, die sich bisher nur periodisch in Weimar, in Düsseldorf, in Wien offenbart hatte, bahnt der Theaterkunst neue Wege. Jede der fünf Stufen, nach denen wir die Gesamtentwicklung des deutschen Theaters gliedern, zeichnet sich aus durch die Steigerung eines bestimmten Ausdrucksmittels, dem die Führung zufällt. Im geistlichen Schauspiel kam es auf die Umsetzung des Stoffes in sichtbare theatralische Handlung an; im 16. Jahrhundert kam das Wort der Dichtung zu Ehren; im 17. Jahrhundert die Dekorationskunst, im 18. Jahrhundert die Individualität des Schauspielers. Im 19. Jahrhundert aber ist es die Regiekunst, die alle diese Ausdrucksmittel zusammenfaßt zu einer Einheit, in der der Wille des Dichters neu auflebt. Der Spielleiter ist der Statthalter des Dichters, der sein Mandat aus dem Geiste der Dichtung schöpft und das Werk mit der Auffassung und den Kräften seiner eigenen Zeit neu hervorbringt.

Die Meininger Regiegrundsätze kamen zur stärksten Wirkung bei den großen Massenszenen Shakespeares und Schillers; in ihrem Zuschnitt auf das klassische Drama hatten sie bei allen weittragenden Neuerungen doch eine rückschauende Tendenz. Zwar war das zeitgenössische Schaffen nicht vernachlässigt und an manches Epigonenwerk war nutzlose Kraft vergeudet worden; aber keine große Gegenwartsdichtung hat die Entwicklung dieser Bühne auf neue Wege geleitet. „Der Shakespeare," sagte Richard Wagner, „der uns einzig wert sein kann, ist der Dichter, der zu jeder Zeit das ist, was Shakespeare seiner Zeit war." Wenn ein Dichter im letzten Viertel des Jahrhunderts diesen Namen verdiente, dann war es wieder ein Ausländer, der so eingedeutscht

wurde, daß er schließlich für einen der Unsern gelten konnte, nämlich Hendrik Ibsen. Seiner Kunst hatten sich auch die Meininger nicht verschlossen, waren sie doch die ersten, die die „Gespenster" in Deutschland aufführten, ohne daß freilich ein eigener Ibsenstil durch sie begründet worden wäre.

Eine ganz andere programmatische Bedeutung hatte es, wenn im Jahre 1889 im Zeichen des Kampfes gegen die konventionelle Lüge ein Theater neuer Art mit demselben Stück eröffnet wurde: Die Freie Bühne in Berlin. Nicht nur in der Namenwahl angeregt durch das „Théâtre Libre" des Pariser Antoine, dessen Berliner Gastspiel 1887 für eine neue psychologisch-naturalistische Milieukunst geworben hatte, entstand diese Gründung aus dem extremen Gegensatz gegen alle Tendenzen des Nationaltheaters. Keine stehende Bühne, sondern geliehene Kräfte auf einem für den besonderen Zweck gemieteten Theater. Keine weite Wirkung auf alle Kreise des Volkes, sondern Beschränkung auf eine durch literarische Interessen zusammengeschlossene Gesellschaft. Verzicht auf jede Förderung durch öffentliche Mittel und Abschluß gegen alle Staatsaufsicht, denn die geschlossene Vereinsvorstellung war vor den Eingriffen der Zensur geschützt. Keinerlei Bevorzugung des heimischen Schaffens, denn der moderne Spielplan war zunächst auf Franzosen, Russen und Skandinavier angewiesen, und der erste deutsche Nachwuchs steuerte im Fahrwasser dieser fremden Vorbilder. Internationalismus auch in der politischen Tendenz, denn die individualistische Richtung der neuen Kunst stand im Krieg mit der bestehenden Gesellschaftsordnung, und ihre sozialistische Richtung kämpfte gegen die Individualität des Nationalstaates. Aber gerade das soziale Drama des Naturalismus gewann unwillkürlich, indem es in das Leben der niederen Klassen untertauchte, wurzelhafte Bodenständigkeit. Indem die Redeweise und Sitte des gemeinen Mannes und die lokale Mundart auf der Bühne Heimatrecht gewann, wurde zwar allen Einheitstendenzen der deutschen Bühnensprache entgegengearbeitet, aber gerade aus dieser Beachtung des Idiomatischen entstand eine Heimatkunst, die dem Internationalismus entwuchs. Und im Sinne des Nationaltheaters, das allen Kreisen des Volkes gehören wollte, war es, daß das Theater auch zu den arbeitenden Klassen getragen wurde. In Berlin wurde 1890 nach dem Vorbild der „Freien Bühne" eine „Freie Volksbühne" für die Arbeiterschaft gegründet, die nach Überwindung einseitiger Parteitendenzen eine wachsende Bewegung für die Veranstaltung von Volksvorstellungen und Errichtung von Volkstheatern einleitete. Nach geistlichem Theater, Hoftheater, bürgerlichem Theater erscheint als weitere Stufe in der soziologischen Gliederung das Theater des vierten Standes. Aus dem sozialen Zeitgeist geboren, ist dies die charakteristische Neuschöpfung der letzten Jahrzehnte; aber wenn schon das bürgerliche Theater des 18. Jahrhunderts die Zeittendenzen nicht in ihrer Ganzheit verkörperte, so hat die Arbeiterbühne erst recht nur als Teilgebiet des allgemeinen Nationaltheaters

Lebensfähigkeit. Soweit sie sich in Widerstreit setzte mit der Idee des alle Klassen vereinenden Nationaltheaters, konnte die Proletarierbühne ebensowenig dauernden Bestand haben, als der Materialismus, der der naturalistisch-sozialistischen Kunst zugrunde lag, die tragende Weltanschauung der Neuzeit geblieben ist. Aber die Teilnahme an einer Zeitkrankheit war nötig, damit das Theater wieder in lebendige Fühlung mit der Zeit gelangte.

Vor welche Aufgaben wurde nun die naturalistische Regiekunst gestellt, da doch Natur und Regie eigentlich nichts miteinander zu tun haben? Die moderne naturalistische Schauspielkunst rechtfertigte nicht mehr, wie die Theorie des 18. Jahrhunderts, ein von Laune und Begeisterung getragenes Naturspiel, sondern verlangte eine psychologische Objektivität, die der Persönlichkeit des Schauspielers Zurückhaltung auferlegte. Die Regie hatte also in erster Linie dafür zu sorgen, daß nichts Unnatürliches, Affektiertes, Aufdringliches, Theatralisches zum Vorschein komme. Positive Aufgaben der naturalistischen Regiekunst aber ergaben sich aus der deterministischen Weltanschauung, die den einzelnen als abhängiges Produkt seiner Umgebung auffaßte. Nicht der Kern, sondern die Umwelt des Menschen erklärte sein Wesen und sein Handeln; das Milieu war also ein mitspielender Faktor von allergrößter Bedeutung. Da galt es den Geist eines Hauses, das Klima, den Duft, die Luft, die seine Bewohner atmeten, zum Ausdruck zu bringen; nicht nur die Ausstattung des Wohnraumes mußte bis in die kleinste Einzelheit charakterisiert sein, der lastende Druck der Atmosphäre mußte sich auf Ton und Bewegung aller Auftretenden legen und eine einheitliche Grundstimmung zur Wirkung bringen. Das war eine viel stillere und intimere Kunst, als die Meininger Regiegrundsätze in tobenden Massenszenen entwickelt hatten; es kam nicht so sehr auf die Dynamik der Worte an als auf die leise Schattierung des Unausgesprochenen; nicht so sehr auf die Bildwirkung als auf den Nervenreiz unsichtbarer Kräfte. Für Richard Wagner besaß allein das Orchester die Möglichkeit, das Unaussprechliche kundzugeben; die Stimmungskunst der modernen Regie übernahm es aber, mit ihren Mitteln das Schauspiel zu orchestrieren. Der bürgerliche Stil gelangte dadurch zu neuem Fortschreiten.

Ihren Höhepunkt erreichte diese Kunst auf dem Deutschen Theater in Berlin, nachdem Otto Brahm, einer der Begründer der Freien Bühne, 1894 an seine Spitze getreten war. Hier fand die lebende Dichtung der Zeit eine Heimstätte; und damit trat wieder einer der fruchtbaren Momente der Synthese ein. Seit der klassischen Zeit war ein so unmittelbarer Zusammenhang des zeitgenössischen Dramas mit dem Theater nicht mehr zustande gekommen. Allerdings kam die vollkommene Einheit des Zusammenwirkens jetzt nur bei modernen Stücken zur Geltung, während bei älteren Werken das Theater sich entweder willkürliche Gewalt anmaßte, oder wegen der Einseitigkeit seiner Mittel den Ansprüchen der Dichtung nicht gerecht werden konnte. Eine natura-

listische Aufführung von „Kabale und Liebe", bei der Ferdinand wie ein moderner Gardeleutnant auftrat, wurde zur Karikatur; aber auch die Aufführung von Goethes „Faust" auf dem „Deutschen Theater" war kein Genuß, da die Schauspieler, zur Scheu vor Pathos und Deklamation erzogen, im Stammeln des Alltags das Versesprechen verlernt hatten. Es war also durch die Selbstbeschränkung des Naturalismus in gewisser Hinsicht ein ähnlicher Zustand wiedergekehrt, wie er zu Beginn der klassischen Zeit geherrscht hatte; nur wurde diese Armseligkeit durch den neuentwickelten Reichtum der Stimmungsregie aufgewogen.

Gerhart Hauptmann war der Hausdichter und Hendrik Ibsen der Klassiker des Deutschen Theaters. In diesen beiden Namen lag bereits eine Entwicklung des theatralischen Stiles über den konsequenten Naturalismus hinaus begründet. Ibsens Gesellschaftssatiren traten schließlich hinter der Symbolik seiner letzten Werke und hinter der Problematik seiner früheren Weltanschauungsdramen zurück; der Dichter des „Hannele" und der „Versunkenen Glocke" aber überwand die naturalistische Enge. So zeigte sich bald auch auf dem Theater, daß nicht in der nüchternen Beschränkung auf Wirklichkeitstreue, sondern in der Vertiefung der Erscheinung zu symbolischen Werten und in der ahnungweckenden Andeutung einer hinter den Erscheinungen liegenden Welt das Zukunftsvolle des neuen theatralischen Stiles lag. Als Ibsendarsteller der Brahmschen Truppe hatte der Künstler zuerst Bedeutung gewonnen, der jetzt der Leiter des Deutschen Theaters und zugleich der glänzendste Name der deutschen Bühne ist: Max Reinhardt. Im Symbolismus der Maeterlinckschen Märchenwelt schuf er zuerst einen neuen Stil; seine Walddekoration zu Pelleas und Melisande durchbrach die Konvenienz des Kulissenstiles. Bisher hatte das Barockprinzip der perspektivischen Dekoration geherrscht, und als Waldlandschaften kannte man nur die durch niederhängende Zweige eingerahmten Lichtungen, wie sie Poussin oder Claude Lorrain gemalt hatten. Hier aber erschien ein verträumter deutscher Märchenwald — Böcklins „Schweigen im Walde". Kein gemalter Baumstamm hing von oben herab auf das Bühnenparkett und flatterte faltenwerfend bei Luftzug oder Berührung, sondern plastisch strebte Stamm an Stamm, einer neben dem andern, einer hinter dem andern, in die Höhe, von der aus ein gedämpftes grünes Oberlicht auf die weiche Moosdecke niederfiel. Und in diesem zauberhaften Labyrinth undurchdringlicher grüner Finsternis suchten einander die irrenden Königskinder. Mit einem befreienden Sprung aus jahrhundertealter konventioneller Tradition war der lebendige Zusammenhang mit der modernen Malerei hergestellt; der Beschauer verlor das Bewußtsein des Theaters; das Auge schaute ein lebend gewordenes Bild, dessen malerische Wirkung in die einheitliche Optik plastischer Bühnenkunst umgesetzt war.

Die künstlerische Wirkung im Sinne des Zeitgeschmackes entschied auch die

Kostümfrage. Glauben zu erwecken, ist die einzige Aufgabe jeder Bühnenerscheinung, und schöpferische Phantasie hat mehr Überzeugungskraft als unsicheres Tasten nach ungewisser Wahrheit. Künstlerische Entwürfe für Kostüme und Dekorationen dürfen die gleiche Freiheit beanspruchen wie die Illustrationen eines Buches; aber unerträglich ist es, ein einheitliches Buch von verschiedenen Künstlern illustriert zu sehen. Auf der Reinhardtschen Bühne wurde die Stileinheit dadurch gewährleistet, daß jedesmal ein bestimmter Maler als verantwortlich für die gesamte Ausstattung eines Stückes zeichnete. Dabei konnten auch alte Motive verwendet werden. Wenn der alte Adolf Menzel die Ausstattung der „Minna von Barnhelm" für Reinhardt beriet, so bedeutete das eine Anleihe bei seiner eigenen Jugend, da er den Geist Chodowieckis wieder hatte aufleben lassen. Für Reinhardts Aufführung des „Kaufmann von Venedig" aber hatte bereits Paul Veronese vorgearbeitet; so wurde die Renaissancewelt des elisabethanischen Dichters in venetianische Farbenglut getaucht. Dabei blieb historische Echtheit belanglos gegenüber der künstlerischen Einheit und Notwendigkeit, die niemals unwahrscheinlich wirken kann. Als zum Jahrhundertgedächtnis von Kleists Tod Schauspielhaus und Deutsches Theater mit der Aufführung der „Penthesilea" wetteiferten, hatte die Königliche Bühne unter gewissenhafter Benutzung antiker Vasengemälde die Amazonen in unmögliche Trachten gezwängt, während Reinhardts Phantasiekostüm den Fabelwesen freie Daseinskraft verliehen.

Für den Wiederaufbau der Sprachtechnik wurde Heinrich Laubes alter Vortragsmeister Strakosch verpflichtet. Zugleich aber wurde die Sprechweise in der Richtung einer melodiösen Abtönung der Rede entwickelt. Für Massenszenen wurde eine symphonische Wirkung erstrebt, und die Inszenierung antiker Tragödien veranlaßte den Versuch, die einzelnen Chorstimmen wie Instrumente eines Orchesters zu behandeln. Im Zurückgreifen zu den ältesten Gegenständen schritt Reinhardt zur größten Bereicherung aller theatralischen Ausdrucksmittel vorwärts. Alle Tendenzen des 19. Jahrhunderts scheinen in den gewaltigen Strom dieser Gegenwartskunst zu münden; das Erbe Goethes wird in der malerischen Gestaltung des Bühnenbildes übernommen, das Erbe der Romantik in der plastischen Raumgestaltung, das Erbe Immermanns in der unendlichen Mühewaltung der Vorbereitung, das Erbe Laubes in der Pflege des Wortes, das Erbe Dingelstedts und der Meininger in der Beherrschung der Massen, das Erbe Wagners in der Anspannung aller Künste zu einem einheitlichen Ziel. Nichts, was andere vorher unternommen, bleibt unversucht und die alten Grundsätze gewinnen den Eindruck verblüffender Neuheit. Aber ist die Vielheit der Tendenzen nun wirklich zu einer großen Einheit gebunden, und bedeutet der Name Reinhardt, in dem wir beinahe die Gesamtheit aller gegenwärtigen deutschen Bühnenbestrebungen charakterisieren können, dieselbe geschlossene Persönlichkeit wie einer der genannten Vorgänger — oder bedeutet

er eine glänzend geleitete Firma, die die besten Arbeitskräfte in ihren Dienst stellt und die Patente erfinderischer Zeitideen aufkauft?

Die Entwicklung vom bürgerlichen zum heroischen Stil, die dieser zum Theaterleiter berufene Schauspieler vollzog, bezeichnet einen ähnlichen Kompromiß, wie er ein Jahrhundert zuvor durch Ifflands Berufung nach Berlin zustande kam. Ein Vergleich dieser beiden Erscheinungen zeigt die unendliche Vervollkommnung aller äußeren Mittel, die das Theater im Laufe des Jahrhunderts erreicht hat. Welche entwickelten Organe sind jetzt dem leitenden Willen unterstellt! Welche Möglichkeiten schnellsten Wechsels, stärkster Intensität, feinster Abstufung sind für die Bühnenbeleuchtung gewonnen, seit Kerzen und Öllampen verschwunden sind. „Es werde Licht!" — der Schöpfungsruf einer neuen Theaterwelt erklang mit dem Einzug des elektrischen Scheinwerfers, der als leuchtendes Auge den Gesichtsausdruck des modernen Theaters bestimmt. Die Muskeln und Nerven dieses Organismus werden durch das riesige System der modernen Theatermaschinerie mit ihrer unendlichen Verfeinerung und Exaktheit dargestellt. Keine technische Aufgabe, die unausführbar erscheint. Was bedeutet noch Wechsel des Schauplatzes! Durch Jahrhunderte haben wir den allmählichen Aufbau der dreidimensionalen Bühne verfolgt; das Nebeneinander, das Übereinander, das Hintereinander der Szenen — mit der Erfindung der Drehbühne ist das alles durch den Zauber einer vierten Dimension überholt. Welche verschwenderische Pracht des Gewandes endlich kleidet diesen Körper, seit unbeschränkte Künstlerphantasie zu jedem Anlaß eine individuelle Ausstattung entwirft! Wie viel kostspieliger freilich ist auch durch diesen Luxus der Haushalt geworden!

Aber in einem steht die Zeit Reinhardts doch hinter der Ifflands zurück: damals war die größte Zeit der deutschen Dichtung, und das Theater stellte sich in den Dienst des klassischen Dramas. Heute fehlt nach Überwindung des Naturalismus ein herrschender dramatischer Stil, der die Richtung des Theaters bestimmte. Das Theater will sich auch gar nicht unterordnen, sondern beansprucht die volle Selbständigkeit einer autonomen Kunst. Die Dichtung erscheint ihm bald nur noch als Mittel zum Zweck, sich in Glanz zu setzen. Nicht mehr die Regie trägt das Werk des Dichters; sondern die Dichtung ist das Vollblut, auf dem der Regisseur die hohe Schule reitet. Die allmächtige Regiekunst ist dabei ihrer Mittel so sicher, daß sie aus jedem Stück machen kann, was sie will. Wird das schauspielerische Virtuosentum des 18. Jahrhunderts durch die Anekdote von Garrick charakterisiert, der sich anheischig gemacht haben soll, das A B C so ergreifend zu deklamieren, daß die Zuhörer zu Tränen gerührt wurden, so könnte in ähnlicher Weise der Regievirtuos unserer Tage es fertig bringen, jede dramatische Nichtigkeit zum sensationellen Ereignis aufzumachen. Er gleicht darin dem modernen Buchverleger, in dessen Hand es gegeben ist, ein paar leere Alphabete durch schöne Schrift und geschmackvolle Ausstattung

zum kostbaren Kunstwerk zu erheben. Das Verdienst des Verfassers hat in beiden Fällen geringe Bedeutung; nicht was er gemacht hat, sondern was sich aus ihm machen läßt, entscheidet. Damit das Buch in Szene gesetzt wird, und das Theater in die Presse kommt, müssen die gleichen Zugkräfte der Reklame eingespannt werden.

Das selbstherrliche Theater der Gegenwart hat ein unbegrenztes Wirkungsfeld vom intimen Kammerspiel bis zur Zirkuspantomime. Es ist ein Proteus, der in seiner unendlichen Wandelbarkeit sich nirgends fassen läßt, und dessen eigentlicher Charakter unbestimmbar bleibt. Diese Beweglichkeit und Wandlungsfähigkeit liegt im körperlichen Wesen des absoluten Theaters: der Körper steht unter dem Gesetz des Stoffwechsels; er bedarf steter Nahrungszufuhr und baut sich täglich neu auf. Aber die Seele erst gibt diesem blühenden Organismus Charakter und Unsterblichkeit. Und im geistigen Gehalt liegt allein die Bedeutung des Theaters als Kulturfaktor. Daß trotz der äußeren Ausdehnung diese Bedeutung heute geringer ist als vor 120 Jahren, unterliegt keinem Zweifel.

Wenn das Gleichgewicht durch eine Überhebung des Theaters und ein Nachlassen der Dichtung verlorenging, so kann das nicht dem Theater allein zur Last gelegt werden. So selbstherrlich das moderne Theater auftritt, so hungert es doch nach dem Dichter unserer Zeit, der es beherrsche. Es gleicht der stolzen Königin, die ihre Liebhaber alle zugrunde richtet, während sie den einen sucht, der stärker ist als sie. Nicht als ob das heutige Theater der zeitgenössischen Dichtung fremd oder abweisend gegenüberstünde. Eher hat sich die ernste Dichtung vom Theater abgewandt wegen der Gefahren, die dem Seelenheil in diesem Venusberge drohen. In der Tat sind durch die Dienstbarkeit für das Theater mehr Talente verdorben als gefördert worden. Für die Dichtung aber darf es nicht gelten, zu dienen, sondern zu herrschen. So stehen sich Drama und Theater heute gegenüber wie zwei Liebende, die füreinander bestimmt sind, aber nicht anders zueinander kommen können, als nachdem sie ihre Kräfte im Kampf gemessen. Achill, der sich spielend Penthesileen naht, wird zerrissen. Siegfried, der die sein harrende Brünhilde bezwingt, ist der Erlöser. Auf diesen Siegfried warten wir.

Aber würde, wenn er aufträte, die Zeit ihn verstehen und seine Herrschaft anerkennen? Der dritte Faktor ist das Publikum. Und das Publikum ist nicht allein der Sündenbock, der für jeden schlechten Theaterleiter herhalten muß und die Schuld tragen soll an jedem gewissenlosen Spielplan, an aller Geschmacklosigkeit, an aller Spekulation und Reklame, kurz an allen Schäden des Geschäftstheaters. Das Publikum trägt auch in der Tat für das alles die Verantwortung, solange der Gemeinplatz gilt, dessen Bekämpfung nachgerade bereits paradox erscheint: daß die Kunst überhaupt für das Publikum da sei, zu seiner Unterhaltung, seiner Erholung, seinem Behagen oder seiner Bildung.

Jeder kann sich den Grund aussuchen, weshalb er heute ins Theater geht: der eine, weil er Menschen sehen, der andere, weil er sich sehen lassen will, der dritte, weil er sich zu Hause langweilt, der vierte aus Gewohnheit, der fünfte aus menschlicher Schwäche für einen bestimmten Künstler, der sechste, weil er einen gesellschaftlichen Gesprächsstoff zu versäumen fürchtet. Wie wenige besuchen das Theater in der Hingabe des ganzen Selbst, die die Kunst fordert und die der einzelne nur aufbringen kann, wenn er sich von allem, was ihn an den Alltag fesselt, frei macht und seine reine Seele einem großen Erlebnis öffnet. Solange das nicht geschieht und das Theater bloß die Aufgabe behält, den Sorgenvollen zu zerstreuen, den Gedankenlosen anzuregen, den abgestumpften Genießer zu reizen, den Müden, Abgehetzten mit sensationellem Nervenkitzel aufzupeitschen, so lange ist für die Kunst keine Rettung. Dann bleibt das Theater das große Speisehaus, das sich mit seiner ganzen Karte nach den Konsumenten richtet, gleichviel ob es für die Massenabfütterung eilig und lieblos kocht und aufwärmt und über alles die gleiche Tunke gießt, oder ob es für die Feinschmecker mit raffinierter Kochkunst delikate Leckerbissen herrichtet, gleichviel ob die französische Speisekarte herrscht oder die deutsche Hausmannskost oder neuerdings die schwedische Platte obenansteht.

Wir haben zu viel Theater. Aber sollte dieses Übel durch eine gewaltsame Beschränkung zu heilen sein? Das Unterhaltungstheater, das nun einmal ein Element unseres gesellschaftlichen Lebens geworden ist, läßt sich nicht unterdrücken; es hat sein gutes Daseinsrecht. Das Bildungstheater ist sogar ein Bedürfnis, und es kommt darauf an, seine Wirkung auszubreiten und ein frisches unverbrauchtes, aufnahmefähiges Publikum ihm zuzuführen. Freilich sind den Wirkungen der neuerdings so lebhaft befürworteten „Kulturbühne" immer gewisse Grenzen gesetzt. Ein artistisches Feinschmeckertheater würde Kaviar fürs Volk sein; doch soll verfeinerte Theaterkunst mit hohen literarischen Ansprüchen deshalb nicht geringgeschätzt werden, weil sie nicht auf die Masse zu wirken vermag. Der alte Gegensatz zwischen Volk und Gebildeten bleibt also immer noch bestehen. Aber es fragt sich, ob Eichendorffs Satz: „Ein nationales Schauspiel zu haben, hindert uns die Trennung zwischen Volk und Gebildeten", nicht in derselben Weise umgekehrt werden kann, wie es mit Lessings Resignation durch Schiller geschah. Ein wahres Nationalschauspiel wird den Gegensatz zwischen Volk und Gebildeten überwinden durch das Dritte, das größer ist als Unterhaltung und Bildung, nämlich durch weihevolle Erhebung zu den Gegenständen, die über allem Trennenden des Alltags schweben. Es braucht nicht im engsten Sinne die Verbindung mit dem Nationalinteresse zu sein, die nach der Meinung des alten Sulzer die höchste theatralische Wirkung ausübt — jedes tiefe Gemeinschaftsgefühl, jede große Idee, die die Zeit im Innersten bewegt, jedes Rühren an heilige Erinnerung, an Sehnen und Glauben der ganzen Nation vermag eine das letzte Glied ergreifende

Kraft auszuströmen, die ihre höchste Steigerung erfährt bei festlichem Anlaß, wenn eine empfängliche Menge der drückenden Umgebung des Alltags entflohen und allen kleinlichen Zusammenhängen und Hemmungen entrückt in freier Hingabe dem Kunstwerk entgegenkommt. Wenn große Kunst auf diesen Boden fällt, dann ist die Bühne wieder zu den tiefsten Wirkungen ihres religiösen Ursprunges zurückgeführt. Dieser stärkste Zusammenfluß aller die theatralische Massenwirkung begünstigenden Faktoren kann aber nicht alltäglich sein und darf sich nicht bis zur Abstumpfung verausgaben; nur die Beschränkung auf außergewöhnliche Anlässe und Mittel wahrt die Möglichkeit des Zustandekommens außergewöhnlicher Wirkung.

Werke, die an Sammlung, aufnahmefähige Stimmung, Hingabe und Verarbeitung erhöhte Ansprüche stellen, Aufführungen, deren Zustandekommen an sich schon ein Fest bedeutet, müssen auch in ihrer äußeren Erscheinungsform das Alltägliche überragen. Jede Erinnerung daran, daß am Abend zuvor irgendeine niedrige Komödie über dieselben Bretter gegangen ist, würde die Weihe stören. Wie es daher ein berechtigter Gedanke war, für Wagners „Parsifal" durch Beschränkung auf das Bayreuther Festspielhaus die reinste Wirkung zu sichern, so war auch Dingelstedts Vorschlag, Goethes „Faust" durch die Form des Festspieles über alles gewöhnliche Theater zu erheben, eine Pietät gegenüber der Dichtung und eine kluge Maßnahme für das Zustandekommen des stärksten Eindruckes. Nur dürften solche Erlebnisse nicht bestimmten Steuerklassen als Sensation vorbehalten bleiben, sondern müßten einer ihrer Tragweite entsprechenden breiten Gemeinde zugänglich gemacht werden. Das ist nur durch Gewährung öffentlicher Mittel zu erreichen. Das Geschäftstheater sorgt für sich selbst; das Bildungstheater bedarf der Unterstützung; das Festspieltheater sollte, allen materiellen Interessen entrückt, als ein Geschenk an die Nation dargebracht und als ihr heiliges Gemeingut verwaltet werden. So wird die Idee des Nationaltheaters durch den Festspielgedanken gekrönt.

Bayreuth ist die Wiederbelebung des antiken Festspielgedankens; Oberammergau der Rest des mittelalterlichen, der sich bis in unsere Zeit erhalten hat. Beide Stätten, so ungleichwertig die dargebrachte Kunst ist, sind Wallfahrtsorte, die den Besucher nicht nur für ein paar Stunden, sondern für Tage voll reichen Erlebens, für Wochen nachhaltenden Eindruckes, ja vielleicht für ein ganzes Leben in den Dienst der Kunst zwingen.

Von Oberammergau ist im Jahre 1910 die Anregung zu dem modernen Massentheater ausgegangen, das im selben Jahre bereits in Zirkus und Festhalle mit der Wiederbelebung antiker Dramen erprobt wurde. Wird diese Improvisation zur stehenden Einrichtung, so ergibt sich die Notwendigkeit einer neuen Reform des Theaterbaus. Das wahre Volkstheater hat den sozialen Verhältnissen der Neuzeit Rechnung zu tragen und das ganze Rang- und Logensystem, das als Rudiment der Barockzeit einen veralteten Klassen-

und Kastengeist versinnbildlicht, über Bord zu werfen. Die räumliche Unterbringung einer riesigen Zuschauermenge bedingt die Rückkehr zur amphitheatralischen Arena. Mit dem konzentrischen Rundbau kann sich aber die zentrifugale perspektivische Tiefenbühne nicht vertragen. An Stelle der Flächenmalerei muß eine nach drei Seiten wirkende massive Architektur, an Stelle der täuschenden Illusion andeutende Symbolik treten. Es bleibt beim Hintergrund, während Seitenwände, Kulissen und Vorhang schwinden und die Handlung auch die imaginäre vierte Wand durchbricht, um nach vorn in die Mitte der umringenden Menge zu drängen. Für die Stellung der Gruppen und die Ausdrucksbewegungen entstehen andere optische Gesetze, die Deklamation muß anderen akustischen Bedingungen Rechnung tragen, und eine neue dramatische Kunst müßte sich ebenfalls den veränderten Grundlagen anpassen.

Der Plan eines Theaters der Fünftausend beruht auf der unzweifelhaften Beobachtung, daß die Spannung sich mit der Anzahl der Zuschauer potenziert und die Lösung dieser Spannung sich zu entsprechender Unermeßlichkeit der Wirkung steigert. Auf solcher Massensuggestion beruht auch die Bedeutung der großen volkstümlichen Sportschauspiele, die in anderen Ländern zur Nationalleidenschaft geworden sind: der Stiergefechte, der Fußballwettspiele, der Ruderregatten, der Pferderennen. Auch der Gleichgültige, auch der Widerstrebende wird als Glied der tausendköpfigen Menge schließlich in den allgemeinen Taumel der Erregung mitgerissen.

Deutschland könnte stolz darauf sein, wenn bei ihm das volkstümliche Theater zum Gegenstand der Nationalleidenschaft würde. Aber damit, daß der größte Zirkus der Reichshauptstadt zur Bühne eingerichtet wird, die täglich Tausende von Zuschauern anzulocken sich bestrebt, ist das Nationaltheater nicht begründet. Alltägliche Schaustellungen müssen in Veräußerlichung und rohe Sinneswirkung ausarten, und dann werden sie zur Verfallserscheinung wie die Gladiatorenkämpfe des alten Rom. Soll zur Weihe des athenischen Theaters zurückgeführt werden, dann muß mit der Seltenheit der tiefe Gehalt des festlichen Anlasses gewahrt bleiben. In Oberammergau gibt das Gedächtnis an einstige Not der Erfüllung des heiligen Gelübdes von Jahrzehnt zu Jahrzehnt die fromme Weihe einer gottesdienstlichen Handlung. Der Berliner Versuch, eine innige alte Legende mit dem blendenden Glanz moderner theatralischer Mittel als Zirkuspantomime in Szene zu setzen, blieb bei rein äußerlicher Wirkung. Das moderne Mirakel endete im Kinematographen. Damit hat das Theater die Grenze überschritten, bis zu der es sich schon zweimal verirrt hatte: das erstemal bei der riesenhaften Ausdehnung der Schaustücke des mittelalterlichen Mysteriums, das zweitemal mit der sinnlosen Sinnesbestrickung der Oper. Jetzt erscheinen die Zeichen der Lichtschrift als warnendes Menetekel an die Wand geschrieben. Gefahren können vom Einfluß des Kinematographen eigentlich nur dem Drama erwachsen, dessen

Technik zu grellen und flüchtigen Wirkungen verführt wird; das Theater wird, um im Wettbewerb mit den billigen Wirkungen der flachen Phantasmagorie nicht benachteiligt zu werden, vielmehr auf sein eigentliches Feld, auf den Dienst der Dichtung, zurückverwiesen.

Schon einmal zuvor war eine Übertragung der großen Dimensionen des Oberammergauer Volkstheaters in die bürgerlichen Verhältnisse unserer Zeit versucht worden mit den Luther- und Gustav Adolf-Festspielen der Herrig und Devrient, denen in Worms ein Festspielhaus geschaffen wurde. Dieser Kunst fehlte echtes dramatisches Leben und tieferer Zeitgehalt. Auch wandte sie sich nur an die eine Hälfte unseres im Glauben geteilten Volkes. Das wahre Festspiel muß in der ganzen Nation einen einheitlichen Widerhall finden.

Nicht ohne Neid konnten wir vor dem Krieg über die Südwestgrenze unseres Reiches nach dem kleinen Land blicken, in dem die nationale Bühnenkunst in den letzten Jahrzehnten mehrfach bei kantonalen Jubelfeiern zu unvergänglichen Eindrücken für alle Miterlebenden in Erscheinung trat. In der Schweiz ist das alte Volksschauspiel, das in der Reformationszeit bereits aus dem Geistlichen ins Weltlich-Politische gewendet war, niemals ganz ausgestorben; keine Periode des Hoftheaters, keine Fremdherrschaft hat die Stetigkeit unterbrochen. Daß dort das Nationalfestspiel, das bei uns niemals recht glücken wollte, in Blüte steht, das ist ein Vorzug der freien Volkseinheit, die trotz der sprachlichen, religiösen und Stammesverschiedenheit alle Glieder umfaßt. Durch jahrhundertelange gemeinsame Geschichte gepflegt und in der republikanischen Staatsidee konzentriert, besitzt der vaterländische Einheitsgedanke dort von altersher eine stärkere Lebenskraft als bei uns, wo er durch jahrhundertelangen Gegensatz gestört war und durch dynastische Interessen wie durch Partei- und Klassenunterschiede noch immer gehemmt zu werden droht. Auch die Stoffe der nationalen Sage und Geschichte wurzeln tiefer im Volksbewußtsein. Man muß nur einmal eine Aufführung des „Wilhelm Tell" vor Schweizer Publikum erlebt haben, um zu fühlen, welche Resonanz die Worte der Dichtung im Einheitsbewußtsein solcher Zuschauerschaft finden. So hat unser vaterländischer Dichter der Schweiz ihr Nationalfestspiel schenken können, während seine Gabe an das eigene Land die höfische Huldigung der Künste blieb.

Das war noch vor den Befreiungskriegen. Aber auch die napoleonischen Kämpfe haben trotz der gewaltigen Steigerung des deutschen Einheitsbewußtseins eine dramatische Nationalfeier nicht ins Leben gerufen. Kleists „Hermannsschlacht", mehr Kampfruf und dramatisiertes Flugblatt als Festspiel, fand in der Zeit, da sie wirken sollte, nicht den Weg zur Bühne; so wenig war das Nationaltheater damals für seine politischen Aufgaben gerüstet. Goethes „Epimenides", der 1815 in Berlin zur Rückkehr des siegreichen Heeres aufgeführt wurde, ist eine ergreifende poetische Buße des Alten von Weimar, der in der großen Zeit seinem Volke ferngeblieben war; aber zum Volke

konnte die Allegorie nicht sprechen, und der Berliner Witz machte seiner Beklemmung Luft mit der Frage: „I wie meenen Sie des." 1913 wurde in Breslau Gerhart Hauptmanns Festspiel zur Jahrhundertfeier der Befreiungskriege aufgeführt. Der zarte Individualist mit dem warmen Herzen für die kleine Welt hatte sich vergeblich abgemüht, das Gewaltige der Massenerhebung in seinen Gesichtswinkel zu bringen. Durch Reinhardts Regiekunst wurde das Puppenspiel zum theatralischen Ereignis, aber es war eine glänzende Schale ohne Kern.

Auf Bestellung läßt sich das nationale Festspiel nicht schaffen; sein Dichter muß durch die innere Stimme gerufen werden; der Stoff muß an ihn herangetragen werden aus der Tiefe des Volksbewußtseins; der Geist der Zeit muß ihm die Sprache verleihen, die Millionen aus dem Herzen spricht. Ist die heutige Zeit dazu reif? Das stolze Königswort aus Ibsens „Kronprätendenten", daß aus dem Reich ein Volk werden müsse, daß alle hinfort eins sein sollen und alle bei sich selber wissen und fühlen sollen, daß sie eins sind, ist in den Augusttagen des Jahres 1914 für Deutschland zur Tat geworden. Nie zuvor hat das auf sich selbst gestellte Volk sich so eins gefühlt; nie hatte der Begriff des Vaterlandes so reichen Inhalt. Aus allen weltbürgerlichen Träumen und aus allem spießbürgerlichen Behagen gründlich aufgerüttelt und durch die Schläge von außen zur unerschütterlichen Einheit zusammengehämmert, wuchs das Nationalbewußtsein zur Kraft eines religiösen Gefühles. Der Glaube an unsere Einheit sehnt sich, nach allen Prüfungen, nach Marter, Todesopfer, Grab und Höllenfeuer, seine Auferstehung zu erleben. Kann solche nationale Osterfeier aufs neue der Keim einer dramatischen Entwicklung werden?

Schon heißt es, daß die Entente sich bei Rodin ein großes Denkmal für den gegenwärtigen Krieg bestellt habe. Wir haben es nicht so eilig. Aber das wissen wir, daß die Geschehnisse dieser Jahre zu ungeheuer sind, als daß künftiges Gedächtnis sich mit der Gedankenarmut von Kriegervereinsbräuchen begnügen kann. Das Erlebnis dieser Zeit zum unvergänglichen Ausdruck zu bringen, ist die Aufgabe der deutschen Kunst.

Ein Denkmal der Befreiungskriege war das Schauspielhaus in Berlin; ein Denkmal des Einheitskrieges von 1870/71 sehen wir auf dem Festspielhügel von Bayreuth. Sollte ein würdiges Denkmal des gegenwärtigen Krieges nicht die Errichtung des Festspielhauses für das deutsche Schauspiel sein?

Und wenn es zunächst nur als vorläufiges Brettergerüst erstehen sollte, von dem herab die heimische Kunst die zurückkehrenden Helden grüßt und zeigt, daß die deutsche Kultur es wert ist, Blut und Leben für sie zu opfern! Geht über diese Bretter ein Festspiel, das den Mythus vorausnimmt, in den die spätere Welt die Geschehnisse dieser Zeit kleiden muß, als ein gewaltiges Dankopfer für die Kämpfer, ein Totenopfer für die Gefallenen, ein Siegesopfer für den Glauben an Deutschlands Zukunft — gelingt solchem Gesamtkunstwerk, die ganze Nation zu ergreifen, dann zeigen wir, daß wir ein deutsches Nationaltheater haben.

Literaturangaben.

Rob. E. Prutz, Vorlesungen über Geschichte des deutschen Theaters. Berlin 1847.
Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 5 Bde. Leipzig 1848—1874, Neuausgabe in 2 Bdn. Berlin 1905.
Carl Heine, Das Theater in Deutschland. Einbeck 1894.
Robert Proelß, Kurzgefaßte Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig 1900.
G. Bapst, Essai sur l'histoire du théâtre. Paris 1893.
Alph. Royer, Histoire universelle du théâtre. 6 Vol. Paris 1869—1878.
J. Schikowski, Die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst. 1904.
O. Weddigen, Illustrierte Geschichte der Theater Deutschlands. 2 Bde. 1904—1906.
Christian Gaehde, Das Theater. 2. Aufl. Leipzig 1913 (Aus Natur und Geisteswelt Bd. 230). — Theatergeschichte. Deutsche Geschichtsblätter II, S. 145—164.

I.

Heinr. Alt, Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt. Berlin 1846.
W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. 1. Bd. 2. Aufl. Halle 1911.
E. K. Chambers, The Mediaeval Stage, 2 vol. Oxford 1893.
Mone, Schauspiele des Mittelalters aus Handschriften herausgegeben. 2 Bde. Karlsruhe 1846.
Ludw. Traube, Über die Mysterienbühne. Schauspiel und Bühne, herausg. von Lepsius und Traube. Bd. 1. München 1880.
G. Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele. Wolfenbüttel 1880.
Lange, Die lateinischen Osterfeiern. München 1887.
L. Wirth, Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert. Halle 1889.
R. Froning, Das Drama des Mittelalters. 2 Bde. Deutsche National-Literatur Bd. XIV, 1. 2. Stuttgart (1891).
H. J. E. Endepols, Het Decoratief en de Opvoering van het middelnederlandsch Drama. Amsterdam 1903.
G. Cohen, Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français (Académie royale de Belgique. Memoires VI). Brüssel 1906. — Deutsche Ausgabe: Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich, übers. von Const. Bauer. Leipzig 1907.
Rich. Heinzel, Beschreibung des geistlichen Schauspiels im Mittelalter. Hamburg und Leipzig 1908.
K. Weinhold, Das Komische im altdeutschen Schauspiel. Gosches Jahrb. f. Literaturg. I, 1ff. Berlin 1865.
Dinges, Untersuchungen zum Donaueschinger Passionsspiel. Germanist. Abhandl. Heft 35. Breslau 1910.
Leibing, Die Inszenierung des Luzerner Osterspieles von 1583. Progr. Elberfeld 1869.
Brandstetter, Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen. Progr. Luzern 1886. Weitere Untersuchungen und Mitteilungen von Brandstetter Germania Bd. 30, S. 205f., 325f.; Bd. 31, S. 249f. Herrigs Archiv, Bd. 75 (1886), S. 383ff. — Der Geschichtsfreund 1893.
J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. Graz 1897.
A. Springer, Die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter. Berichte d. Königl. Sächs. Ges. d. Wissenschaften Phil.-Hist. Kl. XXXI (1879).
Karl Meyer, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Vierteljahrsschr. f. Kultur u. Lit. d. Renaissance Bd. I. Leipzig 1886.
Julien Durand, Monuments figurés au moyen-âge, exécutés d'après des textes liturgiques. Bulletin monumental 1888, p. 521ff.
Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart 1895.

F. Panzer, Dichtung und bildende Kunst des Mittelalters in ihrer Wechselwirkung. Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum VII, 2.
Tscheuchner, Einfluß der Passionsspiele auf die deutsche Malerkunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Repert. f. Kunstwissenschaft XXVII (1904) u. XXVIII (1905).
H. Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig 1909.
Emile Mâle, L'art religieux au XIIIe siècle en France. Paris 1910.
—, L'art religieux en France à la fin du moyen-âge. Paris 1908.
Leo van Puyvelde, Schilderkunst en tooneelvertooningen op het einde van de middeleeuwen. Kon. Vlaamsche Academie voor Taal en Letterkunde IV, 10. Gent 1912.
F. v. d. Leyen, Deutsche Dichtung und bildende Kunst im Mittelalter. Abhandl. zur deutschen Literaturgeschichte, Fr. Muncker zum 60. Geburtstage dargebracht. München 1916. S. 15.
E. Devrient, Das Passionsspiel im Dorfe Oberammergau und seine Bedeutung für die Neuzeit. Leipzig 1851. 3. Aufl. 1880.
H. Holland, Die Entwicklung des deutschen Theaters im Mittelalter und das Ammergauer Passionsspiel. 1861.
E. Trautmann, Oberammergau und sein Passionsspiel. Bamberg 1890.
H. Diemer, Oberammergau und seine Passionsspiele. 1900.

II.

Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. Bd. 2 (1901), Bd. 3 (1903), Bd. 4 (1909).
Herm. Reich, Der Mimus. 2 Bde. Berlin 1903.
W. Wundt, Völkerpsychologie. Bd. 3. 2. Aufl. Leipzig 1908.
Mannhardt, Wald- und Feldkulte. Berlin 1875.
Schiffsumzüge: Bayr. Hefte f. Volkskunde I, 209ff.
F. Kauffmann, Balder. Straßburg 1902, S. 282ff.
V. Michels, Studien über die ältesten deutschen Fastnachtspiele. Straßburg 1896 (Quellen und Forschungen 77).
Derf., Zur Geschichte des Nürnberger Theaters im 16. Jahrh. Vierteljahrsschrift für Literaturg. 3, 28ff.
O. Driesen, Der Ursprung des Harlekin. Forsch. z. n. Literaturg. 25. Berlin 1904.
K. Reuling, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1890.
H. Flock, Hanswurst, seine Ahnen und seine Erben. Wien 1892.
A. Glock, Über den Zusammenhang des römischen Mimus und einer dramatischen Tätigkeit mittelalterlicher Spielleute mit dem neuen komischen Drama. Zeitschr. f. vergl. Literaturg. N. F. Bd. 16, S. 25ff., 152ff.
Th. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg 1900.
A. Glock, Die Bühne des Hans Sachs, Münchner Diss. Passau 1903.
Max Herrmann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1914.
O. Francke, Terenz und die lateinische Schulkomödie in Deutschland. Weimar 1877.
E. Riedel, Schuldrama und Theater. Hamburg 1885.
Expeditus Schmidt, Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert. Berlin 1903 (Munckers Forschungen z. neueren Literaturgeschichte, 24).
Jörg Wickram, herausg. v. Bolte Bd. 6. Bibl. Lit. Verein 236.
Aug. Jundt, Die dramatischen Aufführungen im Gymnasium zu Straßburg. Progr. Straßb. 1881.
Joh. Crüger, Zur Straßburger Schulkomödie. Festschr. zum 350jähr. Bestehen d. protestant. Gymnasiums in Straßburg 1888.
Paul Stachel, Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Berlin 1907. Palaestra 46.
Worp, Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland. Groningen 1904.
Prudens van Duyse, De Rederijkkamers in Nederland. 2 Bde. Gent 1900—1902.
R. Wegner, Die Bühneneinrichtung des Shakespeareschen Theaters. Halle 1907.
Albright, The Shakespearian Stage. New York 1909.

Neuendorff, Die englische Volksbühne im Zeitalter Shakespeares. Lithistor. Forsch. 43. Berlin 1910.
Archer, The Fortune Theatre. Shakespeare-Jahrbuch XLIV, S. 159ff.
Eichler, Germanisch-Romanische Monatsschrift III, 461ff., 542f.
W. Poel, Shakespeare in the theatre. London 1913.
R. Genée, Die Entwicklung des szenischen Theaters und die Bühnenreform in München. Stuttgart 1889.
Jocza Savits, Shakespeare und die Bühne des Dramas. Bonn 1917.
Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten. D. Nat.-Lit. Bd. 23.
J. Meißner, Englische Komödianten in Österreich. Wien 1884 (Beitr. z. Gesch. d. geist. Lebens in Österreich 4).
E. Herz, Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland. Theatergesch. Forsch. 18. Hamburg und Leipzig 1903.
E. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. 1882. S. 43ff.
Bolte, Die Singspiele der englischen Komödianten. Theat. Forsch. 7. Hamburg u. Leipzig 1893.
O. v. Heinemann, Herzog Heinrich Julius und die Anfänge des deutschen Theaters. 1881.
Kaulfuß-Diesch, Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig 1905. Probefahrten 7.
Werner Richter, Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670. Berlin 1910. Palaestra 78.
R. Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Berlin 1882.
Carl Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched. Halle 1889.
—, Johannes Velten. Halle 1887.
B. Litzmann, Velten, Legende und Geschichte. Archiv f. Theatergesch. 2, S. 56—71.
H. Stümcke, Die Frau als Schauspielerin. Leipzig 1905.
J. Bolte, Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert (Theat. Forsch. 12). 1895.
Evans, Der bestrafte Brudermord, Theat. Forsch. 19. Hamburg und Leipzig 1910.
Creizenach, Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels von Dr. Faust. Halle 1878.
A. Dessoff, Über spanische, italienische und französische Dramen in den Spielverzeichnissen der Wandertruppen. Zeitschr. f. vergl. Literaturg. N. F. 4, 1ff.
Paludan, Deutsche Wandertruppen in Dänemark. Zeitschr. f. deutsche Philol. 25, 313 bis 343.

III.

Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. 11. Aufl. Bd. 2, S. 138ff.
Ambros, Geschichte der Musik. Bd. 4. 3. Aufl. Leipzig 1909. S. 241ff., 349ff.
Gurlitt, Geschichte des Barockstiles. Bd. 1. Stuttgart 1887.
Martin Hammitzsch, Der moderne Theaterbau. Berlin 1907.
Eduard Flechsig, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts. Leipziger Diss. Dresden 1894.
Paul Zucker, Zur Kunstgeschichte des klassizistischen Bühnenbildes. Monatshefte f. Kunstwissenschaft X, S. 65—96.
E. O. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper. Berlin 1885.
Trautmann, Italienische, französische und deutsche Schauspieler am bayrischen Hofe. Jahrbuch f. Münchner Geschichte. Bd. 1, 2, 3.
K. v. Reinhardstöttner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München. Jahrbuch f. Münchner Geschichte. Bd. 3, S. 53—176.
C. Bahlmann, Das Drama der Jesuiten. Euphorion II (1895), S. 271—94. — Jesuitendramen der niederrheinischen Ordensprovinz. Beiheft 15 des Zentralbl. f. Bibliothekwesen 1896.
Zeidler, Schauspieltätigkeit der Schüler und Studenten Wiens. Progr. Oberhollabrunn 1888. — Über Jesuiten und Ordensleute als Theaterdichter 1893. — Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie. Theat. Forsch. 4. Hamburg und Leipzig 1891.
G. Müller, Zur Geschichte der Jesuitenkomödie in Sachsen. N. Arch. f. sächs. Geschichte 14 (1893), S. 140.
Dürrwächter, Aus der Frühzeit des Jesuitendramas. Jahrb. d. Hist. Vereins Dillingen 17 (1896). — Die Darstell. des Todes und Totentanzes auf der Jesuitenbühne. Forsch.

z. Kulturgesch. u. Literaturg. Bayerns. 1897. — Jak. Bidermann und sein Jesuitentheater. Das Jesuitentheater in Eichstätt. Sammelbl. d. histor. Vereins Eichstätt 1895. — Von der Schulbühne. Hochland 1908, S. 581ff. — Jak. Gretser und seine Dramen 1912.

N. Scheid, Die dramatischen Schüleraufführungen. 1901.

Bernh. Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. Bd. 1. Freiburg 1907. S. 325—356. Bd. 2, 2 (Freiburg 1913), S. 657ff.

L. Pfandl, Einführung in die Literatur des Jesuitendramas in Deutschland. Germ.-Roman. Monatsschr. II, 445ff.

Kaulfuß-Diesch, Untersuchungen üb. d. Drama d. Jesuiten im 17. Jahrh. Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen. Bd. 131 (1913) S. 1ff.

Willi Fleming, Gryphius und die Bühne. Halle 1914.

A. v. Weilen, Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen des Burgtheaters. Wien 1901.

Mor. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. 2 Bde. 1861—1862.

Sittard, Zur Geschichte des Theaters am Württembergischen Hofe. 1890—1891. 2 Bde.

Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit. Bd. 1 (Eßlingen 1909), S. 485 bis 554.

Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. Leipzig 1898.

Burdach, Schillers Chordrama u. d. Geburt des tragischen Stils aus der Musik. Deutsche Rundschau Bd. 142—143.

IV.

Th. Siebs, Deutsche Bühnenaussprache. Köln 1898.

A. Waniek, Gottsched u. d. deutsche Literatur seiner Zeit. Leipzig 1897.

v. Reden-Esbeck, Karoline Neuber. Leipzig 1881.

E. Rigal, Le théâtre français avant la période classique. Paris 1901.

Petit de Julleville, Le théâtre en France. Paris 1908.

Karl Mantzius, Molière. Le théâtre, le public et les comédiens de son temps, traduit du danois par Maurice Pellisson. Paris 1908.

Ollivier, Les comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIII[ième] siècle. Paris 1901.

Jullien, Historie du costume au théâtre. Paris 1880.

Creizenach, Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels. Halle 1879.

Chr. Heinrich Schmidt, Chronologie des Theaters. 1775. Neuausgabe von Legband. Schr. d. Gesellschaft f. Theatergeschichte. Bd. 1. Berlin 1902.

Joh. El. Schlegels Ästhetische und dramaturgische Schriften, herausg. von Antoniewicz. Deutsche Literaturdenkm. d. 18. u. 19. Jahrh., Heft 26. Heilbronn 1887.

Hans Devrient, Joh. Friedr. Schönemann und seine Schauspielergesellschaft (Theatergeschichtl. Forsch. Heft 11). Hamburg und Leipzig 1895.

Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen. Königsberg 1854.

J. Kürschner, Ekhofs Leben und Wirken. Wien 1872.

H. Uhde, Ekhof, Gottschalls Neuer Plutarch, Teil 4 (1876), S. 119—238.

Brandes, Meine Lebensgeschichte. Berlin 1799—1800.

J. Klopffleisch, J. Chr. Brandes. Diss. Heidelberg 1906.

Schauspielerleben im 18. Jahrhundert. Erinnerungen von Joh. Ant. Christ, herausg. von R. Schirmer. Ebenhausen-München und Leipzig 1912.

Eloesser, Das bürgerliche Drama im 18. und 19. Jahrhundert. Berlin 1898.

Hans Oberländer, Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst (Theatergesch. Forsch. 15). Hamburg und Leipzig 1898.

Hans Knoll, Theorie der Schauspielkunst. Darstellung und Entwicklung ihres Gedankens in Deutschland von Lessing zu Goethe. Diss. Greifswald 1916.

Schütze, Hamburgische Theatergeschichte. 1794.

Schlösser, Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne (Theat. Forsch. 13). Hamburg und Leipzig 1895.

Lessings Hamburgische Dramaturgie, herausg. von Petersen, Goldene Klassiker. Berlin o. J.
Bitterling, Joh. Fried. Schink. Ein Schüler Diderots und Lessings. Theat. Forsch. 23. Leipzig und Hamburg 1911.
v. Sonnenfels, Briefe über die Wienerische Schaubühne. Wien 1768. Neudruck von A. Sauer, Wiener Neudrucke 7, Wien 1884.
A. Waniek, Die Bühnenreform unter Kaiser Joseph II. Progr. Mährisch-Ostrau 1896.
E. Wlassak, Chronik des k. k. Hofburgtheaters. Wien 1876.
Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters. (Theat. Forsch. 9.) Hamburg und Leipzig 1894.
F. L. Meyer, F. L. Schröder. 2 Bde. Hamburg 1819.
Litzmann, F. L. Schröder. Hamburg 1890—1894.
Al. v. Weilen, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin 1908. Schr. d. deutschen Shakespeare-Ges. Bd. 3.
A. Winds, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Schr. d. Ges. f. Theatergesch. Bd. 12. Berlin 1909.
Hans Daffis, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart (Lithist. Forsch. 30). Berlin 1912.
Bruno Doelker, Die Hamletdarstellungen Chodowieckis. Theat. Forsch. 29. Hamburg u. Leipzig 1916.
Köster, Das lyrische Drama. Preuß. Jahrbücher Bd. 68.
M. Jacobs, Deutsche Schauspielkunst. Leipzig 1913.
P. Legband, Münchner Bühne und Literatur im 18. Jahrhundert. 1901. (Oberbayr. Archiv f. vaterl. Gesch., Bd. 51.)
Wolter, Fr. W. Großmann. Diss. Bonn 1901.
A. Köster, Das Bild an der Wand. Abh. d. Kön. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Leipzig 27 (1913).
B. Diebold, Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts. Theat. Forsch. 25. Hamburg und Leipzig 1913.
Lebenserinnerungen der Caroline Schultze-Kummerfeldt, herausg. von Benozé, Schr. d. Gesell. f. Theatergesch. Bd. 23 und 24. Berlin 1915.
Iffland, Meine theatralische Laufbahn. 1798.
Wilh. Koffka, Iffland und Dalberg. Leipzig 1865.
Ant. Pichler, Chronik des Großh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Mannheim 1879.
Max Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg Mannheim 1890.
F. Walter, Archiv und Bibliothek des Großh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. 2 Bde. Leipzig 1899.
Fritz Alafberg, Wolfg. Heribert v. Dalberg als Bühnenleiter und als Dramatiker. Berlin 1907.
Knudsen, Heinr. Beck. Theat. Forsch. 24. Hamburg und Leipzig 1913.
Ifflands Briefe an seine Schwester, herausg. von Geiger. Schr. d. Gesell. f. Theatergesch. Bd. 5 u. 6 (1904/5).
Jul. Petersen, Schiller und die Bühne. Palaestra XXXII. Berlin 1904.
Edgar Groß, Joh. Friedr. Fleck. Schr. d. Ges. f. Theatergesch. Bd. 22. Berlin 1914.
A. Böttiger, Entwicklung des Ifflandschen Spiels in 14 Darstellungen auf dem Weimarer Hoftheater. Leipzig 1796.
Burckhardt, Das Repertorium des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung. Theat. Forsch. 1. 1891.
Ernst Pasqué, Goethes Theaterleitung in Weimar. Leipzig 1863.
Jul. Wahle, Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Schr. d. Goethe-Gesellschaft 6. Weimar 1892.
Hans Lebede, Klassische Dramen auf der Bühne. 11. Ergh. d. Zeitschr. f. deutschen Unterricht. Leipzig 1916.

Genaſt, Aus dem Tagebuch eines alten Schauſpielers. Leipzig 1862.
Heinr. Schmidt, Erinnerungen eines Weimariſchen Veteranen. Leipzig 1856.
Gotthardi, Weimariſche Theaterbilder aus Goethes Zeit. Jena und Leipzig 1865.
M. Martersteig, Pius Alex. Wolff. Leipzig 1879.
Denkwürdigkeiten des Schauſpielers H. L. Schmidt, herausg. von Uhde. Hamburg 1875.
Genée, Iffflands Berliner Theaterleitung. Berlin 1896.
Brachvogel, Geſchichte des Königlichen Theaters zu Berlin. 1877/78. 2 Bde.
Val. Teichmanns Lit. Nachlaß, herausg. von Dingelſtedt. Stuttgart 1869.
Hans v. Wolzogen, Karl Friedr. Schinkel und der Theaterbau. Bayreuther Blätter X, 3 (1887).
Max Martersteig, Die ethiſche Aufgabe der Schaubühne. Leipzig 1912.
Pertz, Das Leben des Miniſters Frh. v. Stein Bd. 2 (1850), S. 711.
Max Lehmann, Freiherr vom Stein Bd. 2. Leipzig 1903, S. 393.

V.

Überſicht über die örtliche Theatergeſchichte des 19. Jahrhunderts bei R. H. Arnold, Bibliographie der deutſchen Bühnen ſeit 1830. 2. Aufl. Straßburg 1909.
Jellinek, Bibliographie der Theatergeſchichte für 1901—1903. Archiv f. Theatergeſch. I, 199.
Merbach, Bibliographie für Theatergeſchichte 1905—1910. Schr. d. Geſ. f. Theatergeſch. XXI.
Max Martersteig, Das deutſche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 1904.
Ed. Devrient, Das Nationaltheater des neuen Deutſchlands 1849.
Neue Koſtüme auf beiden königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen v. Brühl. Berlin 1819ff.
Ludw. Tieck, Kritiſche Schriften. 4 Bde. Leipzig 1848.
O. Kaiſer, Der Dualismus Ludwig Tiecks als Dramatiker und Dramaturg. Berlin 1885.
H. Biſchoff, L. Tieck als Dramaturg. Brüſſel 1897.
E. Drach, L. Tiecks Bühnenreformen. Berlin 1909.
E. Groß, Die ältere Romantik und das Theater. Theat. Forſch. 22. Hamburg 1910.
Karoline Bauer, Aus meinem Bühnenleben. Herausg. von K. v. Hollander. Weimar 1917. S. 377ff.
Klingemann, Kunſt und Natur. 1819—1822.
H. Kopp, Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunſchweig. Theat. Forſch. Hamburg und Leipzig 1901.
Immermanns Theaterbriefe, herausg. von Putlitz. 1851.
Fellner, Geſchichte einer deutſchen Muſterbühne. Stuttgart 1866. — Immermann als Dramaturg in der Gedächtnisſchrift zu ſeinem 100. Geburtstag. Hamburg und Leipzig 1896. S. 151ff.
Schreyvogels Tagebücher, herausg. von K. Glossy. 2 Teile. Berlin 1902.
H. Laube, Das norddeutſche Theater 1864. — Das Burgtheater. Leipzig 1868. — Das Wiener Stadttheater. Leipzig 1875. — Theaterkritiken und dramaturg. Aufſätze, herausg. von A. v. Weilen. Berlin 1907. Schr. d. Geſ. f. Theatergeſch. 7 u. 8. — Dramaturg. Schriften, herausg. von Houben. Leipzig 1910.
Altmann, Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung. Dortmund 1908 (Schr. d. Lithiſt. Geſellſch. Bonn, Heft 5).
Dingelſtedt, Münchner Bilderbogen. Berlin 1879.
—, Eine Fauſttrilogie. Berlin 1876.
Roenneke, Fr. Dingelſtedts Wirkſamkeit am Weimarer Hoftheater. Greifswald 1912. Dazu H. Devrient, Euphorion 20, 564ff.
P. Lindau, Laube und Dingelſtedt als Regiſſeure. Nord u. Süd. 98.
Coſtenoble, Aus dem Burgtheater. Wien 1889.
Paul Lindau, Vorſpiele auf dem Theater. Dresden 1895.
Rötſcher, Seydelmanns Leben und Wirken. 1845.
Manfr. Semper, Das Münchner Feſtſpielhaus. Hamburg 1906.

E. Moritz, Das antike Theater und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbau. Beiträge zur Bauwissensch. 17. Berlin 1910.
Rich. Wagner, Sämtl. Schriften und Dichtungen. 5. Aufl. Leipzig o. J. Bd. 2: Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen. — Bd. 3 u. 4: Oper und Drama. — Bd. 5: Offener Brief an Liszt über die Goethe-Stiftung.
Herders Sämtl. Werke herausg. von Suphan. Bd. 23, S. 336.
Karl Hedel, Die Bühnenfestspiele in Bayreuth. Leipzig 1891.
Wolfg. Golther, Bayreuth. (Das Theater, Bd. 12.) Berlin 1904.
Appia, Die Musik und die Inszenierung. München 1899.
Karl Grube, Die Meininger. (Das Theater, Bd. 9.) Berlin 1904.
R. Proelß, Das Herzogl. Meiningische Theater und die Bühnenreform. Erfurt 1878.
Richard, Chronik sämtlicher Gastspiele des Herzogl. Sachsen-Meiningischen Hoftheaters. Leipzig 1890.
C. Hagemann, Schauspielkunst und Schauspielkünstler. 2. Aufl. Berlin u. Leipzig 1910.
—, Regie. 3. Aufl. Berlin und Leipzig 1912.
—, Oper und Szene. Berlin und Leipzig 1905.
Eug. Kilian, Dramaturg. Blätter. Erste Reihe. München 1905.
—, Aus der Praxis der modernen Dramaturgie. Dramaturg. Blätter. Zweite Reihe. München 1914.
Peter Behrens, Feste des Lebens und der Kunst. Leipzig 1900.
Paul Marsop, Wozu brauchen wir die Reformbühne? München 1907.
—, Deutsches Bühnenhaus und Reformszene in „Neue Kämpfe". München 1913.
G. Fuchs, Die Revolution des Theaters. München 1908. — Die Schaubühne der Zukunft (Das Theater, herausg. von Hagemann, Bd. 15).
—, Die Sezession in der dramatischen Kunst und das Volksfestspiel, mit einem Rückblick auf die Passion von Oberammergau. München 1911.
A. Bartels, Das Weimarer Hoftheater als Nationaltheater für die deutsche Jugend. 1907.
M. Zollinger, Eine Schweizerische Nationalbühne. Aarau 1909.
Alb. Hofmann, Zur Entwicklung und Bedeutung des Theaters als einer sozialen Wohlfahrtsanstalt. Deutsche Bauzeitung 1901, Nr. 66, 68, 76, 77.
Ludw. Seelig, Geschäftstheater oder Kulturtheater. Mannheim 1916.
Ernst Leop. Stahl, Wege zur Kulturbühne. Jena 1917.

Regiſter.

Abbt, Felicitas 65
Ackermann, Konr. 58—61.
Aiſchylos 2. 53 [63
Aleotti 42
Alsfeld 15
Amſterdam 33
Anſchütz 80
Antike 5. 18 f. 38—40. 48.
Antoine 88 [53 f. 81. 91
Antwerpen 11. 27
Arioſt 36
Ariſtophanes 24
Ariſtoteles 38. 61
Aufklärung 51—53. 58. 65
Ayrer 26

Barock 17. 43 f. 48. 90. 95
Bauernfeld 77
Bayern 21
Bayreuth 44. 81—85. 87. 95
Beleuchtung 75. 92
Berlin 47. 58. 68 f. 71. 77. 79.
Bern 2. 67 [88—96. 97
Bismarck 56
Böcklin 84. 90
Bozen 7
Bramante 37
Brandes, Charlotte 59
—, Joh Chriſt. 58
Braunſchweig 32. 47. 55. 76 f.
Breslau 98
Breughel 22
Brockmann 65
Brühl, Graf v. 74. 86
Brülow 24
Buchdruck 24

Chodowiecki 91
Chriſtiania 2
Claude Lorrain 90
Corneille 55
Cornelius 79
Cuvilliés 44
Cyſat 14

Dalberg, Wolfg. Herib. v.
Dawiſon 74 [66—68
Deinhardſtein 77
Dekoration, geſchloſſene 64.
Descartes 55 [86
Devrient, Eduard 9 f. 26. 72
—, Emil 80
—, Ludwig 74
—, Otto 97
Diderot 64
Dingelſtedt 78—81. 86. 91.
Döbbelin 68 [95
Donaueſchingen 8. 11
Döring 80
Dresden 44. 45. 46 f. 47. 55
Dürer 15
Düſſeldorf 76 f. 87

Eckermann 70. 79
Eichendorff 94
Einheiten 55. 64
Eiſenach 15
Elthof 58. 60. 66. 67
Engel 68. 75
England 4. 7. 18—20. 26. 28 bis 31. 34. 43. 53. 86
Erfurt 70
Eſchenburg 64

Faſtnachtſpiel 5. 19 f. 22. 29
Feind 44
Ferrara 35
Feſtſpiel 77. 80. 83 ff. 95
Fichte 72
Flandern 27
Fleck 68
Florenz 34. 36. 37
Franken 19. 21
Frankfurt a. M. 8. 31
— a. O. 59
Frankreich 6. 10. 18. 47. 53. 56. 64. 85. 88
Freie Bühne 88 f.
Friedrich II. v. Preußen 44
Fuentes 48 f.
Furttenbach 40

Galli-Bibiena 44. 45
Garrick 92
Gent 27. 29
Georg v. Sachſen-Meinin-
Gluck 49 [gen 85—88
Gonzaga 46. 48
Gotha 62. 65
Goethe 1. 3. 10. 22. 34. 47. 48. 56. 58. 66. 69—71. 72. 75. 76 f. 79. 80. 81. 83. 86. 90. 91. 97
Gotik 16. 43
Gottſched 54—59. 61
Graun 3
Grillparzer 77. 78
Grüner 69
Gryphius 25

Haag 2. 67
Haarlem 27
Haaſe 80
Haizinger, Amalie 80
Halm 77
Hamburg 44 f. 50. 56. 61 bis
Händel 44 [65. 67. 68
Hannover 44
Hardenberg, Fürſt 71. 74
Harlekin 19. 33. 57
Haſſe 46
Hauptmann 90. 98
Hebbel 81
Heinr. Julius v. Braun-
Herder 83 [ſchweig 32
Herrig 97
Herrmann, Max 25
Hofmannsthal, Hugo v. 10
Hogarth 58
Holbein 77
Hrotswith v Gandersheim
Hugo, Victor 32 [23
Humanismus 22. 24
Humboldt, Wilh. v. 71
Hunold 44

Ibſen 88. 90. 98
Iffland 47. 66—68. 72. 91
Illuſionsbühne 64. 75
Immermann 76 f. 78. 80. 91
Italien 18. 19. 34—43

Jeſuitentheater 16. 43. 44

Kainz 74
Kaiſer 44
Kamven, Jac van 33
Kaulbach 79. 86
Kean 86
Kinematograph 14. 46. 96 f.
Kirche 43
Klaſſizismus 17. 44
Kleiſt 72. 75. 80. 91. 97
Klingemann 76
Knobelsdorff 44
Koch 58. 68
König 44
Königsberg 71
Koſtüm 54. 56. 74. 86 f. 91
Kritik 65
Kuliſſe 40 f. 55. 75

Laube 78 f. 80. 85. 91
Lauchſtädt 70
Leipzig 55—58. 70
Leſſing 2. 25. 34. 52. 59. 60. 61. 63. 64. 80. 91. 93
Lewinski 74
Lillo 59. 61
Lindenſchmidt 86
Lionardo da Vinci 36
Liſzt 79. 81
Logen 10. 42 f.
London 29 ff. 32
Ludwig XIV. 55
Ludwig, Otto 78
Lüneburg 57
Luther 16. 23. 24. 50
Luzern 11—14

Magdeburg 24
Mailand 36
Måle 16
Mannheim 50. 60. 62. 63.
Mantua 36. 45 [66—68
Marionetten 33. 39
Matkowsky 74
Meil 59
Meiningen 85—88. 89. 91
Meiſterſinger 25. 27
Memling 15
Menzel 91
Metaſtaſio 46
Metz 7
Meyerbeer 84
Mimus 5. 22
Mitterwurzer 74
Molière 64
Monodrama 65
Moore 59
München 43 f. 44. 75. 79. 80
Müller, Adam 81
Myſterienbühne 9 f.

Narr 19 f. 34
Nationaltheater 49 ff. 62. 67. 68. 80. 81. 83. 87. 89. 95
Naturalismus 88. 90. 92
Neuber, Joh 57
—, Karoline 57
Niederlande 29
Nürnberg 19. 25 f. 31. 36. 56

Oberammergau 16 f. 95 f. 97
Oper 37. 44. 48 f. 54. 83—85
Opitz 38
Oratorium 3. 14. 44
Orcheſtra 39
Oſterliturgie 3. 5

Palladio 39 f. 42
Paris 41. 46
Parma 42
Peri 37
Peruzzi 37
Piloty 79
Piraneſi 48
Plautus 34. 35
Pontanus 43
Poſtel 44
Pouſſin 90
Pozzo 45
Publikum 59. 93

Quaglio 45

Racine 55
Radl 48
Raffael 36
Ramler 68
Raupach 81
Realismus 64
Redentin 6
Rederijker 26—28
Reformation 16. 18. 23. 83
Regie 61. 87. 89. 92
Reinhardt 90—92. 98
Rembrandt 6
Renaiſſance 34—43. 49. 53.
Riccoboni 60 [79. 82
Rinuccini 37
Rodin 98
Rokoko 17
Rom 35. 36. 37. 96
Romantik 22. 65. 71. 75. 83.
Rouſſeau 67 [91
Rudolſtadt 70
Rußland 61. 88

Sachs 21. 22. 25 f. 28. 31. 32
Salicola 45
Schadow 76
Schiller 2. 47. 56. 59. 60. 66. 68—72. 80. 81. 83. 90. 93.
Schinkel 72 f. [97
Schlegel, Aug Wilh. 69. 70.
—, Friedr. 70 [77. 80
—, Joh El. 53. 54. 58. 67
Schnurr-Rahmen 41
Schönemann 57 f. 60
Schreyvogel 77. 78
Schröder, Friedr. Ludw. 61. 63—66. 68. 75. 78
—, Sophie 58. 60
—, Sophie 74
Schuldrama 23. 24. 43. 53
Schütz, Heinr. 38
Schweiz 19. 61. 97
Schwerin 60
Seebach, Maria 74. 80
Seneca 22
Serlio 38. 40
Servandoni 46.
Shakeſpeare 5. 23. 25. 28 bis 32. 33. 34. 54. 64—66. 69. 71. 75. 80. 81. 87. 91
Simultanbühne 8 ff. 55
Singſpiel 44
Skandinavien 88
Sophokles 5. 53
Spencer 27
Spontini 84
St. Gallen 3
Ste Albine, Remond de 60
Stein, Freih. v. 71
Straſoſch 91
Straßburg 24. 43
Strindberg 2
Stuttgart 47
Sulzer 49. 67. 93

Tacitus 19
Tänze 18. 19. 20. 36 ff.
Tanzmeiſter 58. 67. 69
Tegernſee 18
Telari 40 f. 43
Telemann 44
Terenz 22 f. 34
Teufelsſzenen 5 f. 19. 44
Theorie d. Schauſpielkunſt 60 f.
Tieck 31. 48. 74—76. 77. 78.
Torelli 41
Torgau 38
Tutilo 3

Ulm 35. 40
Unzelmann, Friederike 68
Urbino 36

Valenciennes 10
Velten 33. 44
Venedig 45
Veroneſe 91
Vertoonungen 27
Vicenza 39 f. 42
Virtuoſentum 65. 69. 80. 92
Vitruv 38
Voltaire 54. 56
Vorhang 37. 55

Wagenſpiele 8 f.
Wagner, Rich. 3. 72. 81—85. 87. 89. 91
Wandertruppen 34. 70. 77
Weimar 1. 34. 62. 66. 69—71. 76. 79. 80. 83. 86. 87
Werner, Zach. 72
Wieland 64
Wien 44. 50. 62 f. 77—81. 87
Wild 21
Wolff 69. 74
Wolter, Charlotte 74
Worms 97

Zeſen 33
Zeiß 48
Zürich 67
Zuſammenſpiel 61

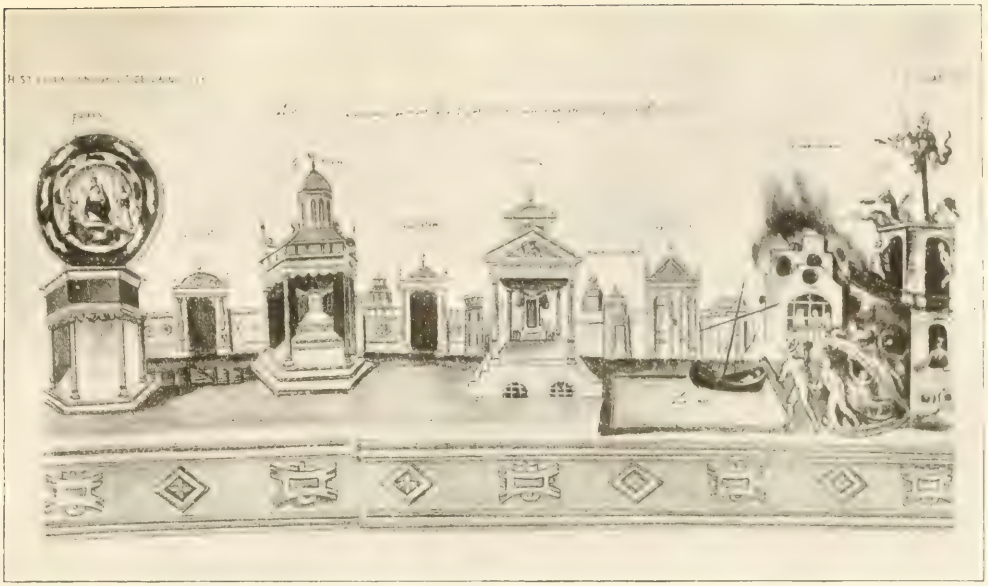
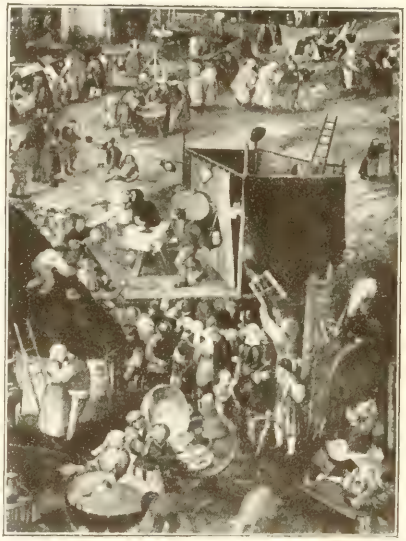


Abb. 5: Bühnenbild des Passionsspiels von Valenciennes (1547)

Abb. 6: Mostaert, Passionsaufführung auf dem Marktplatz von Antwerpen

Abb. 10: Einzug Christi im Oberammergauer Passionsspiel von 1910

Abb. 12:
Niederländische
Dorfkirmes
von Peter Balten



(Szene aus der
Cluyte
van Playerwater)

Abb. 9: Hans Memling, Die sieben Schmerzen Mariä

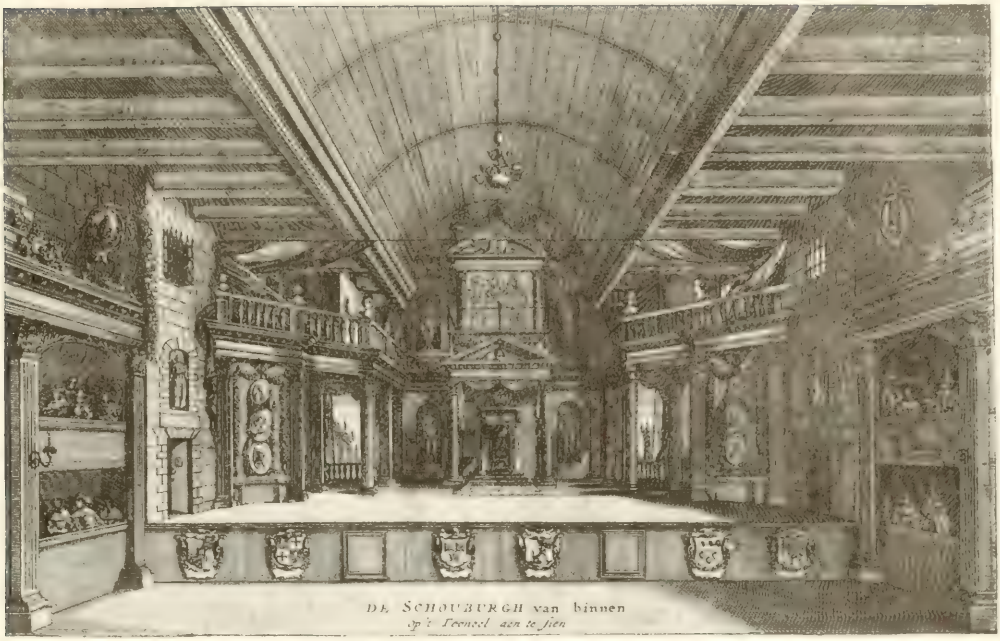


Abb. 20: Das Amsterdamer Theater von Jak. van Kampen

Abb. 24: Mittelbogen der Bühne des Teatro Olimpico

Abb. 26: Bogen aus der Dekoration zu Titus von Fuentes

Abb. 28: Kupferstich von Radl nach der Frankfurter Aufführung von Mozarts Titus (1800)

Abb. 27: Hintergrund der Dekoration zu Titus von Fuentes

Abb. 33: „Die Mausefalle". Nach einem Stich Chodowieckis. (Brockmann als Hamlet 1778)

Abb. 29:
Corneilles Polyeucte in spanischer Tracht

Abb. 30:
Madame Dumesnil als Athalie

Abb. 31

Abb. 32

Abb. 35: Das Hamburger Nationaltheater

Dekorationsentwürfe Schinkels f. Schillers „Jungfrau v. Orleans"

Abb. 36

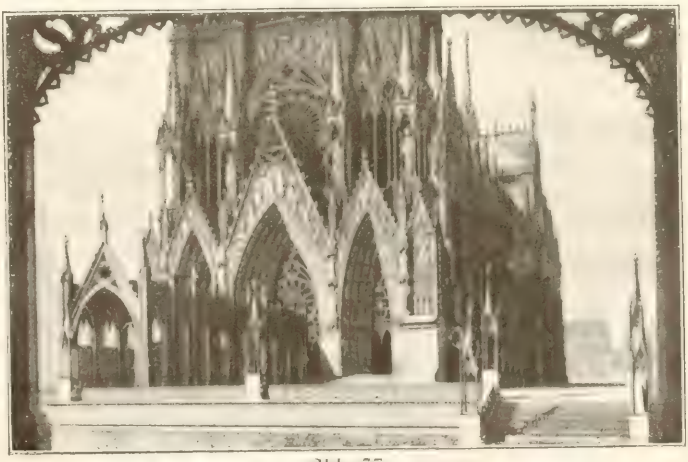


Abb. 37

Fünf Darsteller des Wallenstein

Abb. 39:
Christian Wilhelm Opitz
(1756—1810)
Dresden-Leipzig

Abb. 40:
Joh. Friedr. Ferd. Fleck
(1757—1801)
Berlin

Abb. 41:
August Wilhelm Iffland
(1759—1814)
Berlin

Abb. 42:
Heinrich Anschütz (1785—1865) Wien

Abb. 43: Ferd. Eßlair (1772—1840)
Stuttgart-Mannheim-München

(u)
70

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PN
2654
P4

Petersen, Julius
Das deutsche Nationaltheater

bm)